UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
STACKS

CENTRAL CIRCULATION BOOKSTACKS
The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was borrowed on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

TO RENEW CALL TELEPHONE CENTER, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

JUN 24 1993

MAY 04 1994

NOV 25 1995

OCT 09 2001

SEP 13 2001

FEB 12 2003

MAR 01 2012

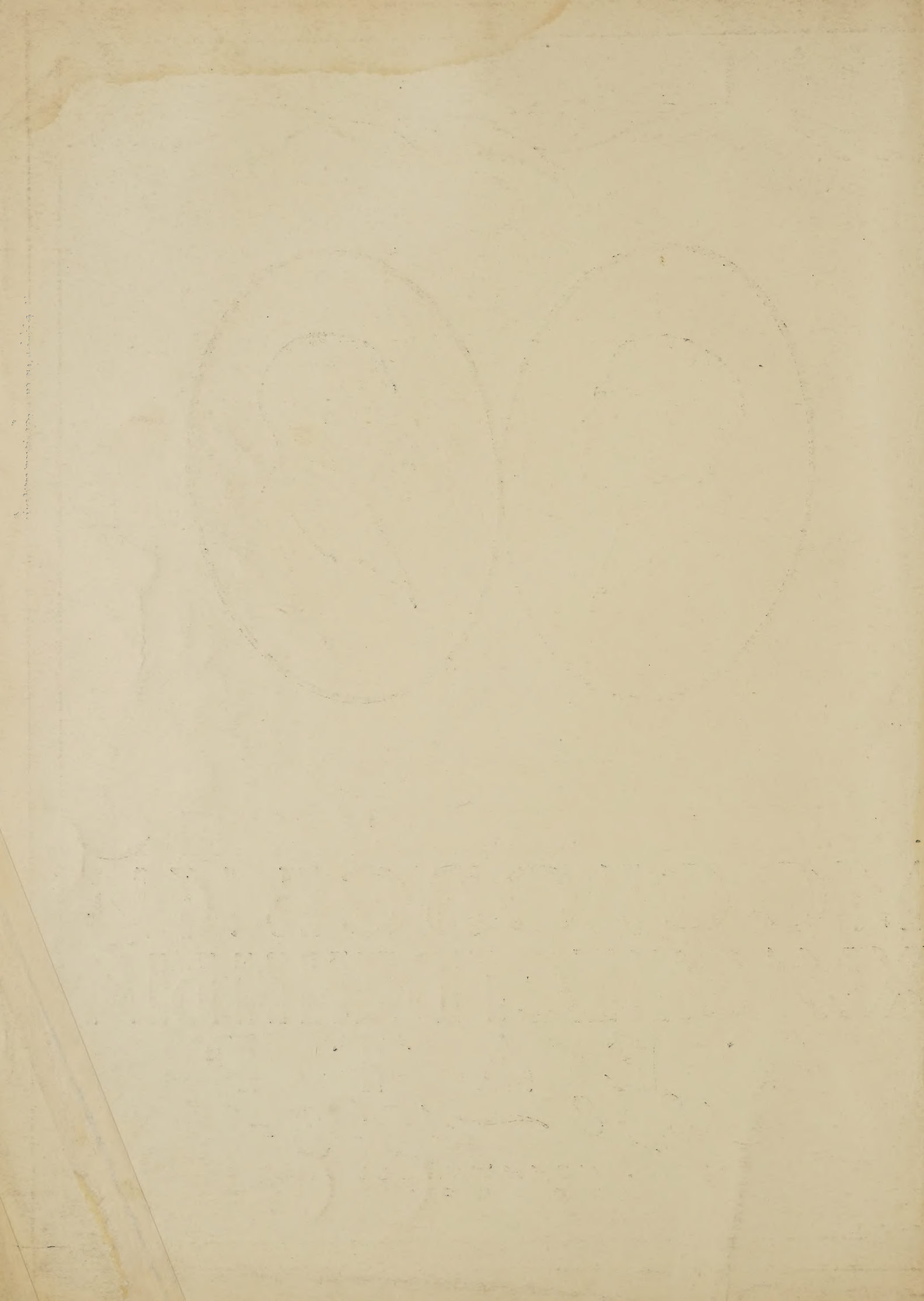
When renewing by phone, write new due date below previous due date. L162

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

1898—1923 г

ГОС. ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА

Сергей Чехонин



Maurice Gnesin

R.F.D 2

Chesterton, Indiana

Настоящая книга подготовлена к печати под литературной и художественной редакцией Александра Бродского и напечатана под его наблюдением

NICOLAS EFROS

LE THÉÂTRE D'ART DE MOSKOU

1898—1923

ÉDITION DE L'ÉTAT
MOSCOU — 1924 — PÉTERSBOURG

E-fros

НИКОЛАЙ ЭФРОС

Moskovskiy Khudozhestvennyy Teatr
(Moscow Art Theatre)

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

1898—1923

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА—1924—ПЕТЕРБУРГ

Государственная типография имени Ивана Федорова,
Петроград, Звенигородская 11

Петрооблит № 9769 Гиз. № 5263 Тираж 3000 экз.

Ф. 112.094731
Б-ка ТГМ

Народные артисты Республики
Вл. Ив. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский
1923 г

Во время печатания «Истории Московского Художественного Театра», 6-го октября 1923 г. в Москве скончался ее автор, Николай Ефимович Эфрос, еще 3-го октября дочитавший последние корректурные гранки и поставивший точку под законченной книгой.

На таком узком пространстве писать о Н. Е. Эфросе и очень трудно и очень легко.

Очень трудно: потому что можно ли вместить на одной страничке описание разнообразия таланта, изумительной души, обаяние всей светлой личности, громадные культурные и нравственные достоинства этого человека, смерть которого так непоправимо ранила всех соприкасавшихся с ним, и на во всю его величину, и утвердит его имя в славной

много, много времени, сделала эту утрату совершенно незаменимой не только в области театра и литературы, которым он пламенно служил...

Очень легко: потому что за этими траурными строками, полными несказанной взволнованности и глубочайшей тоски об ушедшем друге, писателе и человеке идет написанная им книга, сотворенная единым вздохом, солнечным вдохновением, пафосом первой любви, книга, которая перед каждым читателем восстановит облик ее автора, вечности...

Александр Бродский

ОТ АВТОРА

Четверть века Московского Художественного театра — очень важный момент в жизни русского сценического искусства, с содержанием в одинаковой мере значительным и увлекательным.

Воскресить это прошлое и сохранить—задача моей книги, над которой я работал в большой, глубокой любви к изображаемому художественному явлению.

Содержание его слишком обширно и сложно, чтобы я мог обольщаться мечтою — дать его изображение полное, сколько-нибудь исчерпывающее. К тому же я был двояко стеснен в своей работе: и объемом книги, который и так перерос поставленные мне рамки, и еще больше сроком, который был в моем распоряжении. В таких условиях работы, при всей ее напряженности, исчерпывающая полнота была для меня неосуществима. Но я старался не пропустить ничего существенного, того, в чем наиболее важно и характерно выразился Художественный театр.

Я был внимательным свидетелем всей его жизни. У меня на глазах прошли все результаты его громадной и прекрасной творческой работы. То, что было на протяжении 25 лет непосредственно воспринято мною в зрительном зале Художественного театра и отчасти—в разновременных беседах с его творцами и участниками, в личном, так мне дорогом, общении с ними, — главный материал, который использован в настоящей книге. Оттого в нее, вероятно, прокрался, вопреки моему желанию, и элемент субъективный. Но я ставил себе непременною задачею и посильно старался ее осуществить— быть в своем изложении строго-объективным.

С этою целью и чтобы помочь своей памяти я всегда обращался к обширной литературе о Художественном театре, книжной и газетной. Каждое свое воспоминание и суждение я сверял с этим материалом, вносил в них, в случае убедительности последнего, коррективы,—однако лишь поскольку они не ломали моих, осторожно проверенных, наблюдений и представлений.

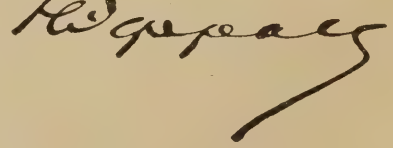
В моем распоряжении был очень большой фактический материал — отчетов, журналов репетиций и спектаклей, писем, мемуаров, статей в периодической печати, разновременно записанных бесед, книг, иллюстраций и т. д.

Не желая загружать свое изложение, я включал в него обычно лишь результаты работы над этим материалом, избегая цитат, цифр, дат, подробностей и т. д. Та же часть материала, на которую я счел нужным точно сослаться, вынесена мною в довольно обширный отдел примечаний, помещенный, для удобства, в конце текста. По неизбежности, эти примечания получились разнохарактерные: то подробность факта, упоминаемого в тексте, то дата, то цитата, то лишь ссылка на источник. Подробное цитирование чрезвычайно расширило бы объем примечаний.

Меня соблазняла мысль приложить подробную библиографию Художественного театра. Но первый же приступ к этому показал, что при чрезвычайной громадности материала такая библиография, даже при подобранности материала, потребовала бы времени, какого не было в моем распоряжении и чрезвычайно увеличила бы объем книги. Это — неотложная задача особой работы и особого издания. Я ограничился лишь библиографией книжной, да и она, вероятно, страдает некоторыми пропусками.

Большую благодарность я приношу Вл. И. Немировичу-Данченко, несколько бесед с которым, во время моей работы над книгою, много и существенно помогли мне в ней; хранителю архива Художественного театра, В. В. Яковлеву, облегчавшему мне труд розысков нужных мне материалов, всегда приходившему мне на помощь справками в архиве театра; директору Государственного театрального музея А. А. Бахрушину, облегчавшему мне пользование нужными мне для работы материалами этого богатого музея, руководителям 3-ей Студии, снабдившими меня данными о раннем периоде Студии, и другим лицам, облегчавшим мне мои труды по истории...

Я отчетливо вижу многие недочеты моей работы. Но, если эта книга сумеет хотя отчасти закрепить в признательной памяти будущего верный образ Художественного театра, — я с избытком вознагражден. С такою робкою надеждою расстаюсь я с нею.



I

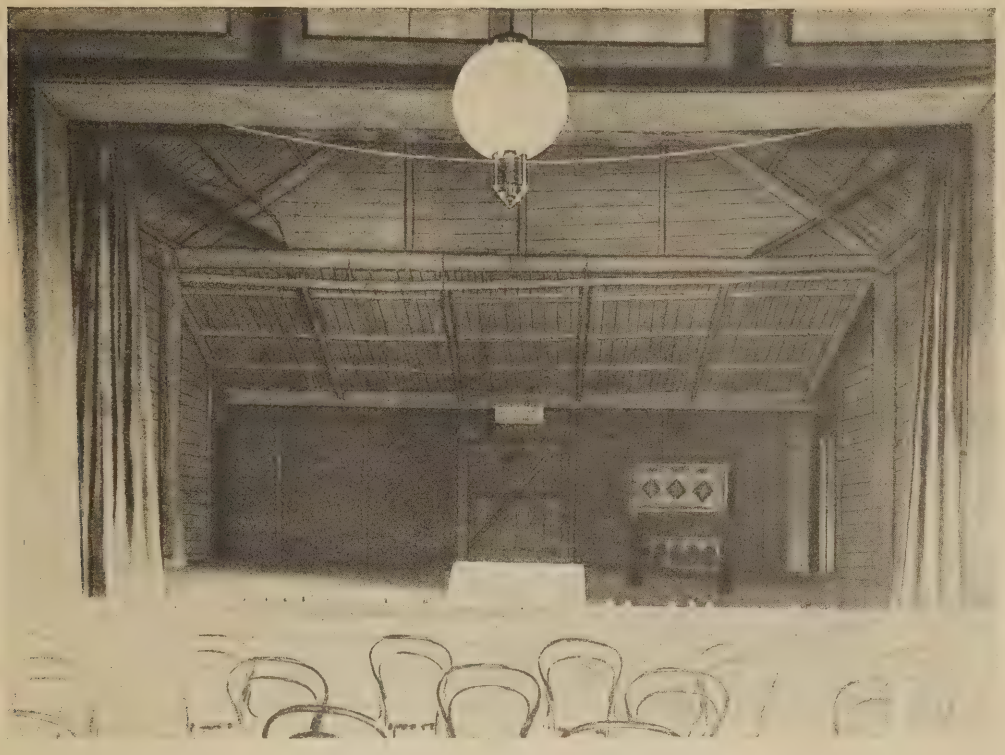
Слова о «кризисе театра» еще не были сказаны и подхвачены. В ту пору, к концу девяностых годов прошлого века, они не вошли еще сколько-нибудь широко и прочно в наш словесный оборот, не стали еще ходячею монетою русских разговоров и писаний о театральном искусстве и театральном деле. «Крылатыми» — эти слова сделались лишь позднее. Но то, что было потом обозначено, как «кризис театра», — оно, во всей ли полноте, или в значительной части своего содержания, уже ощущалось. Было это почувствовано отчетливо и остро как в самом театре, так и вне его, в воспринимающей его творчество среде. Констатировалось непосредственным восприятием лиц, близких к театру, отдающих ему свои силы или свое преимущественное внимание и интерес. И непосредственность такого чувствования уже оформлялась в сознание, подводился под это ощущение некоторый теоретический, принципиальный базис. В отношениях к театру, к тому, что он делал, к тому, что давал, как результат своего творчества, — все явственнее проступала неудовлетворенность, готовая обратиться в горькое разочарование. Театр переставал радовать; во всяком случае, в радость от него (а радость — непременная атмосфера оправданного в своем бытии театра, тот воздух, вне которого нет для него подлинной жизни и нет в нем подлинной нужности),—все сильнее просачивалась какая-то горечь и без всякого теоретизирования, непосредственнейшим своим языком говорила, что не все тут обстоит благополучно,

Домик в с. Пушкине под Москвой, где происходили в 1898 г. летом, первые репетиции нарождавшегося Художественно-Общедоступного театра

что истощается магическая сила театра, и какие-то запросы к нему, все настойчивее требующие удовлетворения, остаются непокрытыми. Такая окраска отношений становилась все более сильною, и сгущалось предчувствие «кризиса».

Газетная театральная рецензия, может быть,— и не очень уж надежный историко-театральный материал, слишком зыбкая основа для исторических реконструкций. Обычно присущи ей неглубокий импрессионизм, стремительность суждений, невнимательность к частностям, порою существеннейшим, малое уменье становиться при изображении и оценке творческого акта театра на точку зрения творящего и т. д. Но эта рецензия почти всегда, помимо сознания и воли автора ее, — чуткий барометр общественных театральных настроений, отражает, иногда даже не столько в своих утверждениях, сколько в своем общем тоне,—их колебания и смены. Зрительная зала заражает рецензента, и он, при всей сознательной самостоятельности, звучит с нею в унисон. Внимательное чтение рецензий той поры, о которой сейчас речь, вскрывает эту общую, еще довольно смутную неудовлетворенность театром, какое-то расхождение между ним и зрителем, начинающийся распад крепкой связи

симпатий и увлечения. Такова атмосфера вокруг тогдашнего театра. Такова она и внутри его, потому что и там — та же неудовлетворенность, по крайней мере,—у наиболее чутких и вдумчивых, не очень подвластных инерции и не подверженных слепоте самовлюбленности. И в их театральном, в частности— актерском самочувствии — какая-то трещина, мучающее сознание, что что-то



Сцена в с. Пушкине, где происходили первые репетиции в 1898 г

неблагополучно в их доме, что расточилась беззаботность творчества, и парализует его не «святое недовольство», которое умеет с ним как-то уживаться, но тяжелое сознание неверности, а потому и ненужности делаемого.

Центром театрального искусства (я все время имею тут в виду лишь искусство театра драматического) был московский Малый театр, и старейший по времени, и окруженный самою большою, верно заслуженною славою, с которым было связано так много прекрасных воспоминаний и так много горячей любви. Этого, своего центрального, значения он и в ту пору не утратил. А потому, в рамках настоящего изложения, на место «кризиса

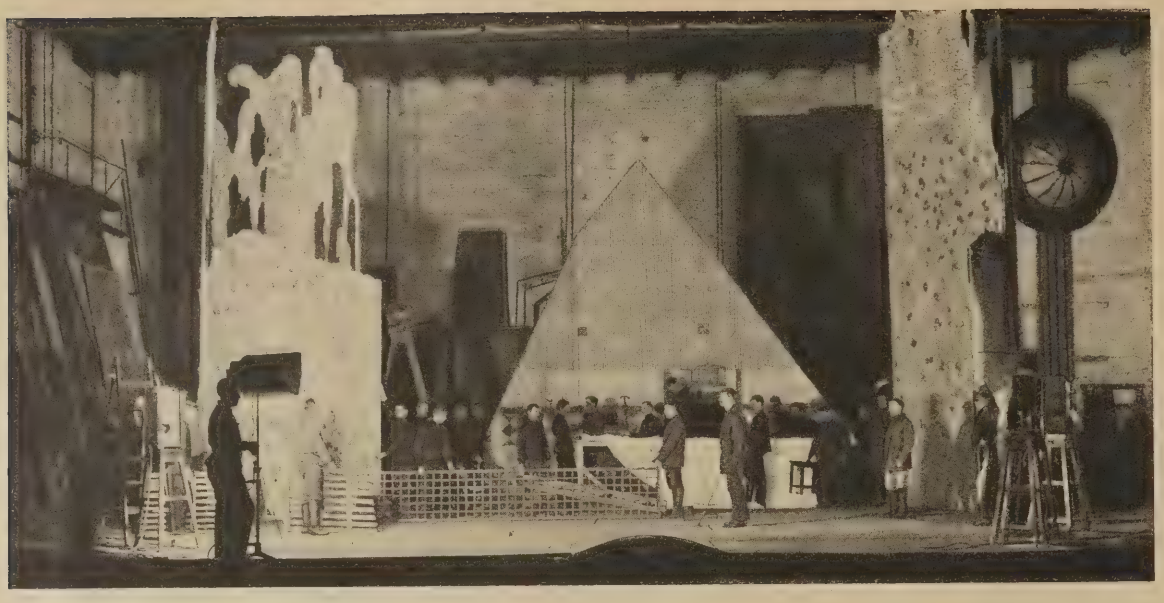
театра» можно поставить «кризис Малого театра», и все изображенные отношения и настроения признать за отношения к Малому театру и настроения в Малом театре.

Он переживал полосу такого характера не в первый раз; он уже знал «кризисы». Через них проходил он в ту пору, которая непосредственно предшествовала громадной по важности реформе, совершонной утвердителем нашего сценического реализма и правдолюбия, М. С. Щепкиным, и обновлению репертуара творчеством Гоголя, причем эта сценическая реформа и это репертуарное обновление были между собою тесно и крепко связаны, взаимно дополнялись и углублялись. Под двойным натиском распалась, рассыпалась, как иссохшая глина, старая, отслужившая свое и обветшавшая

Зрительный зал и вид на сцену с опущенным занавесом в театре на Камергерском переулке

Нижнее фойе

форма, только стеснявшая театральное творчество, и началось в радостном возбуждении, в молодом напряжении сил созидание формы новой. Эта новая сценическая форма и новое в ней содержание уже смутно предчувствовались; уже были к ней устремлены, иногда—лишь инстинктивно, сценические усилия и мечтания. Старая традиция, по самой природе традиции — упорная, неподатливая, цепкая, стояла на путях осуществления этих новых мечтаний, этих новых задач, и затяжка осуществления выражалась «кризисом», острою неудовлетворенностью по обеим сторонам рампы, в среде творящей и в среде воспринимающей. Ко второй половине сороковых годов — новая, более или менее аналогичная кризисная полоса, новый наплыв уныния и разочарования. Они совпадают приблизительно со смертью гениального Мочалова и несколько заслоняются яркостью талантов Щепкина и Прова Садовского, еще некоторых отдельных актеров; но подлинный характер их всетаки чувствуется; и это



Сцена МХТ во время установки декораций на ней

настроение неудовлетворенности, растерянности, ощущение какого-то кануна с особою четкостью сказались в том же Прове Садовском, которому в минуты приступов художнической неудовлетворенности даже кажется, что нужно отрясти прах Малого театра от своих ног.

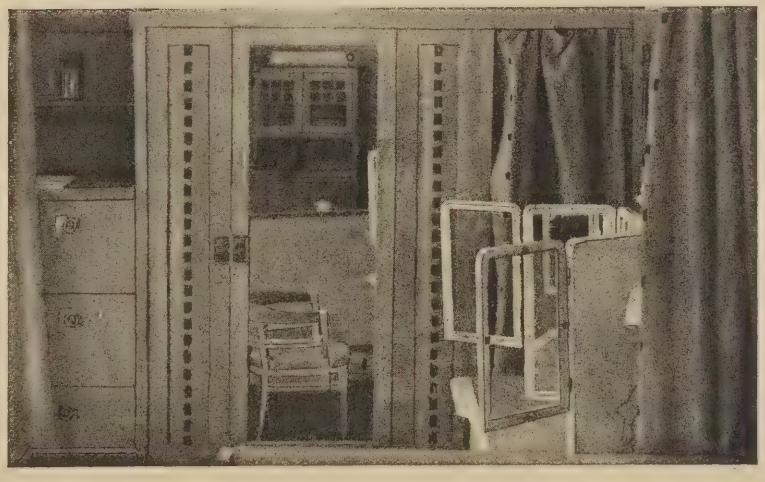
Выход был дан в драматургии Островского, и выход отнюдь не только репертуарный, но и собственно сценический, потому что и искусство актера, хотя и не столь круто, как в Щепкинской реформе, свернуло на некоторый новый путь, стало вырабатывать свою новую форму, выверяемую еще бо́льшим правдолюбием, характеризуемую богатою насыщенностью жанром, бытом и дальнейшим отказом от «лиризма», как тогда говорили теоретики сценического искусства, т. е. наростанием объективности. В мою задачу в данный момент не входит сколько нибудь подробно и обоснованно характеризовать эти смены в актерском искусстве; мне достаточно лишь их констатировать, и потому я могу ограничиться здесь самыми общими указаниями, не смущаясь их, и мне очевидным, схематизмом.

К семидесятым годам прошлого века пафос этой новой формы и этой новой драматургии, понятой, к слову сказать, несколько односторонне, воспринятой, по ряду историко-литературных и историко-театральных причин, не во всю меру ее богатого содержания и ее стиля, — стал спадать. Характерным показателем этого служат суждения о том, что театр Островского принижает актерское творчество, не дает сильных импульсов его развитию,

Константин Сергеевич
СТАНИСЛАВСКИЙ
Народный артист Республики
1923 г

ослабляет актерскую технику и т. д. Не место тут разбирать, верно ли это и в какой мере верно, но самое возникновение такого рода суждений очень, на мой взгляд, показательно. Оно свидетельствовало о некоем «кризисе», счетом, за бегло обозреваемый период, третьем. Существенный выход из него был дан возрождением на сцене Малого театра Шекспировской трагедии и, главным образом, романтической драмы, ответившей не только новым актерским запросам, но и революционной настроенности общества. Было бы благодарной задачей проанализировать этот сценический романтизм, как некое преломление народовольчества, не столько, конечно, как идеологии, сколько как общего мироощущения. Этот новый выход из полосы «кризиса» был сделан в Малом театре главным образом энергиею, чуткостью и талантом А. П. Ленского и А. И. Южина и гением М. Н. Ермоловой, которая, ничуть к тому не стремясь, может быть—сама того не сознавая, наложила свою четкую печать на весь Малый театр той поры, на весь его облик.

Облик этот состоял из переплетений черт сценического реализма и сценического романтизма, лиризма повседневной житейской правды и пафоса порывов и взлетов в героическую высь. Понемногу, с неизбежностью, обе стихии отстоялись в традиции. Методы, опять — с житейской неизбежностью, канонизировались. Форма стала мертветь, — отнюдь не сразу, не быстро. Быстроту и отчетливость процесса сообщает лишь схематичность его изображения. Но, несомненно, непосредственность живого вдохновения, горячность пафоса стали убывать. В такой охлажденной атмосфере стали отчетливее проступать недостатки самой формы, недочеты метода, его разноречия с подлинною сценическою правдою, — не проникающая в самую глубь сила искреннего переживания, приподнятость игры, налет сентиментальности, красивая условность речи и жеста, этих основных орудий актера. Может быть, несправедливо, противоречит существу театра и его искусства, — желать, чтобы театр перестал быть «театральным»; может быть — заключен соблазн в мечте о предельном сближении



Уборная К. С. Станиславского

В. И. Немирович-Данченко в его театральном кабинете

между правдою вне-сценических чувств, переживаний и их сценическою передачею. Сейчас не этот сложный вопрос, окружившийся многими недоразумениями, меня занимает. Но сценическая история неуклонно шла именно к такой мечте. Такова была внутренняя тенденция процесса. Кривая сценической эволюции имела именно такое направление, к этому подводила. Появление Дузэ и В. Ф. Комиссаржевской было не случайностью, не капризом театральных судеб, но необходимостью. Правда, в сценических индивидуальностях, в личных свойствах и талантах обеих этих великих актрис, исхода XIX века, были все для того элементы; но оформила эти элементы и дала такое первенствующее значение указанная историко-театральная тенденция.

В Малом театре она не нашла торжества, не нашла яркого выражения, угнетенная, заслоненная традицией. И в этом была первая, во всяком случае— одна из важных, причина той неудовлетворенности, о которой я говорил, как о характерной черте театральных отношений второй половины девяностых

годов. Как будто все обстояло благополучно. Малый театр был очень богат актерскими силами. Сверкал тогда еще со всею чарующею ослепительностью талант Ермоловой, и зрители переживали порою моменты высокого восторга и сильнейшего потрясения; играл, как самоцветный камень, талант О. О. Садовской; увлекали кружевною тонкостью комедийного исполнения Г. Н. Федотова и Е. К. Лешковская, благородством мастерства — А. П. Ленский, мощью и красотою исполнения — А. И. Южин. Как будто театр был во всеоружии сил, в своем расцвете.

Но театральное время уже обгоняло Малый театр, самый метод игры в нем, с ее «театральным» характером, с ее приподнятостью, если можно так сказать—безбудничностью, с начинавшею смущать речевою условностью, с такою же, на глаз неуступчивого правдолюба, условностью мизансцен, т. е. взаимного расположения действующих на сцене фигур. Душа зрителя уже влеклась к чему-то иному, к какой-то новой сценической форме, к какому-то иному методу выявления на сцене характеров и, главное, душевных движений, настроений, чувств.

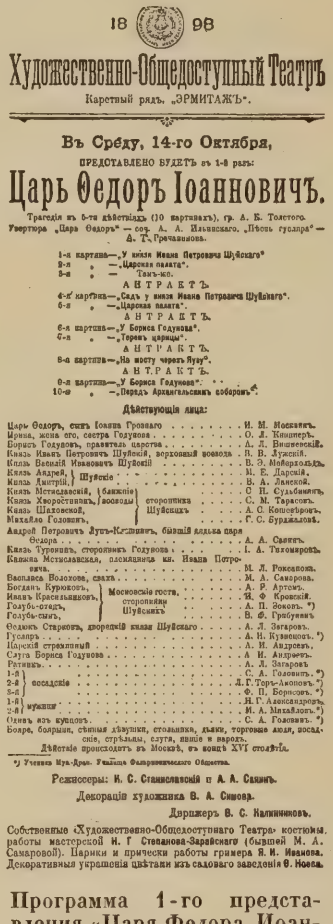
И не только в способах сценической передачи, — в самой гамме передаваемых с этой сцены чувств чего-то не хватало, каких-то движений и их оттенков, уже дорогих зрителю, уже влекущих его внимание, будящих желание—с силою пережить их и через сценическую, сосредоточенную, но верную правде, передачу.

Так могу я определить и объяснить наступавшую, все крепнувшую неудовлетворенность господствовавшим сценическим искусством, в Малом театре находившим наибольшую полноту и яркость своего выражения.

Эта черта на лице тогдашнего Малого театра была не единственная, которая не удовлетворяла и рождала тоску по чему-то иному, близкому и нужному. В некоторой связи с нею, иногда—довольно тесной, были еще другие черты искусства Малого театра и свойства всего его организма с уменьшенною от долгих лет гибкостью, с перерождавшимися в рутину традициями. Таков непременный результат театрального долголетия.

Было прежде всего неблагополучие в репертуаре. Конечно, Островский с его пятью десятками комедий, когда-то возродивших театр, продолжал занимать в этом репертуаре видное место. Отлив внимания и интереса к театру Островского, очень заметный в семидесятых и восьмидесятых годах, как будто даже сменился новым приливом внимания и сочувствия. Это была черта положительная, и Малый театр всегда гордо указывал на большое количество спектаклей замечательного драматурга. Но статистика в делах театральных не всегда очень уж убедительна, язык цифр не всегда расска-

зывает о существе дела. Прежде всего, вечное в Островском было, если и не вполне, то отчасти, заслонено в передаче Малого театра тем, что в нем — временное, и что по началу особенно увлекало и казалось наиболее драгоценным. Во-вторых, время переживалось такое, что вечно-художественное не могло давать запросам от театра полноты удовлетворения. Зритель приходил в театральную залу с душою, напряженною современностью, сосложным комплексом таких чувств и дум, на которые он тогда в театре Островского полного отклика не находил. Его тревожили сомненья, его волновали проблемы, его мучили вопросы, которые были чужды этому идеально-уравновешенному, гармоничному, прекраснодушному поэту с его широким и ласковым приятием жизни, безмятежно радующемуся всем ее проявлениям. Действенное содержание его драм, ее конфликты и ее образы не врезывались в глубь смятенной души русского человека второй половины девяностых годов. Какая-то, ему самая близкая, часть его души оставалась незатронутой. Не перекидывался мост к его внетеатральным переживаниям, к его самым важным думам и самым острым волнениям. Островский был ему мил, но был немножко чужой. Только эстетически, тогдашний зритель относиться к театру не мог. Он хотел, чтобы театр был соучастником в самых важных и самых сокровенных переживаниях его духа. И он этого соучастия тут не находил. Может, быть, он требовал от театра излишне многого, но он этого требовал.



18 98

Художественно-Общедоступный Театръ

Каретный рядъ. „ЭРМИТАЖЪ".

Въ Среду, 14-го Октября,

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ въ 1-й разъ:

Царь Ѳедоръ Іоанновичъ.

Трагедія въ 5-ти дѣйствіяхъ (10 картинахъ), гр. А. К. Толстого.

Увертюра „Царь Ѳедоръ" — соч. А. А. Ильинскаго. „Пѣснь гусляра" — А. Т. Гречанинова.

1-я картина — „У князя Ивана Петровича Шуйскаго"
2-я „ — „Царская палата".
3-я „ — Тамъ-же.
АНТРАКТЪ
4-я картина — „Садъ у князя Ивана Петровича Шуйскаго".
5-я „ — „Царская палата".
АНТРАКТЪ.
6-я картина — „У Бориса Годунова".
7-я „ — „Теремъ царицы".
АНТРАКТЪ.
8-я картина — „На мосту черезъ Неру".
АНТРАКТЪ.
9-я картина — „У Бориса Годунова".
10-я „ — „Передъ Архангельскимъ соборомъ".

Дѣйствующія лица:

Царь Ѳедоръ, сынъ Іоанна Грознаго . . . . . И. М. Москвинъ.
Ирина, жена его, сестра Годунова . . . . . О. Л. Книпперъ.
Борисъ Годуновъ, правитель царства . . . . . А. Л. Вишневскій.
Князь Иванъ Петровичъ Шуйскій, воротовый воевода . Л. В. Лужскій.
Князь Василій Ивановичъ Шуйскій . . . . . В. Э. Мейерхольдъ.
Князь Андрей, } Шуйскіе . . . . . М. Е. Дарскій.
Князь Дмитрій, } . . . . . В. А. Лѣнскій.
Князь Мстиславскій, } ближніе } О. П. Судьбининъ.
Князь Хворостининъ, } воеводы } сторонники } С. М. Тарасовъ.
Князь Шаховской, } Шуйскихъ } А. С. Кошеверовъ.
Михайло Головинъ, } Г. С. Бурджаловъ.
Андрей Петровичъ Луга-Клешнинъ, бывшій ловчій царя Ѳедора . . . . . А. А. Санинъ.
Князь Туренинъ, сторонникъ Годунова . . . . . І. А. Тихомировъ.
Княжна Мстиславская, племянница кн. Ивана Петровича . . . . . М. Л. Роксановъ.
Василиса Волохова, сваха . . . . . М. А. Самарова.
Богданъ Курюковъ, } Московскіе гости, } А. Р. Артемъ.
Иванъ Красильниковъ, } сторонники } Ч. Ф. Крюковскій.
Голубь-отецъ, } Шуйскихъ } А. П. Зоколь. *)
Голубь-сынъ, } В. Ф. Грибуninъ.
Ѳедоскъ Старковъ, дворецкій князя Шуйскаго . . . . . А. Л. Загаровъ.
Гусляръ . . . . . А. Н. Кузовлевъ. *)
Царскій стрѣлецкій . . . . . А. И. Андреевъ.
Слуга Бориса Годунова . . . . . А. И. Андреевъ.
Ратникъ . . . . . А. Л. Загаровъ.
1-й } . . . . . С. А. Головинъ. *)
2-й } посадскіе . . . . . Л. Г. Торъ-Аносовъ. *)
3-й } . . . . . Ф. П. Борисовъ. *)
1-й } мужики . . . . . Н. Г. Александровъ.
2-й } . . . . . И. А. Михайловъ. *)
Отрокъ изъ куколя . . . . . С. А. Головинъ. *)
Бояре, боярыни, сѣнныя дѣвушки, стольники, дьяки, торговые люди, посадскіе, стрѣльцы, слуга, нищіе и народъ.
Дѣйствіе происходитъ въ Москвѣ, въ концѣ XVI столѣтія.

*) Ученики Муз.-Драм. Училища Филармоническаго Общества.

Режиссеры: И. С. Станиславскій и А. А. Санинъ.

Декораціи художника В. А. Симова.

Дирижеръ В. С. Калинниковъ.

Собственные «Художественно-Общедоступнаго Театра» костюмы, работы мастерской Н. Г. Степанова-Зарайскаго (бывшей М. А. Самаровой). Парики и прически работы гримера Я. И. Иванова. Декоративныя украшенія цвѣтами изъ садоваго заведенія Ѳ. Новса.

Программа 1-го представления «Царя Федора Иоанновича» 14 октября 1898 г.

Приблизительно то же приходится сказать о других элементах, так называемого, классического репертуара Малого театра того времени. Пожалуй, они были ближе, некоторый мостик сохранялся, но и они были, так сказать, вневременны, а время держало властно, диктовало запросы, обусловливало настроения. Театр был прав, дорожа «вечными ценностями» и тяготея к ним. Но прав был и зритель. И эти две расходящиеся правды о репертуаре рождали неудовлетворенность, как-то отчуждали зрителя от театра, делали театр словно бы ему посторонним, мало существенным в его душевном и духовном обиходе.

И потом, не может подлежать никакому сомнению, — Малый театр в ту пору был чрезмерно снисходителен в своем отношении к драматургии, с излишнею легкостью понижал свою репертуарную требовательность. Стóит лишь просмотреть репертуарные перечни Малого театра за восьмидесятые годы, чтобы вполне убедиться в такой невзыскательности. По разным причинам широко распахивались двери перед такими произведениями, которых художественное, да даже и специально-сценическое, значение было совершенно ничтожно, которые не смели бы претендовать на то, чтобы на них тратились таланты и силы лучшей русской театральной труппы, внимание и время зрителя лучшей русской театральной залы. Сорность репертуара, с его «Ночами бессонными» и «В такую ночь», не могла не отражаться на отношениях зрителя (который есть в театре «общество»), не могла не сказываться понижением интереса, к театру, ставшему гостеприимным приютом для целой группы совсем маленьких драматургов, которым нечего было сказать, но которые непременно хотели говорить через могучий рупор сцены.

И. М. Москвин «Царь Федор»
А. Толстой «Царь Федор Иоаннович»

А главное, не столько зритель был недоволен тем, что́ ему давали, сколько был недоволен тем, что ему чего-то не давали, чего-то, что было ему особенно нужно. Я уже говорил, — в воспроизводившейся на Малой сцене гамме чувств были какие-то пробелы, что-то выпадало. Если и не вполне, то отчасти происходило это от того, что были пробелы в репертуаре, как точке приложения актерского искусства. Рождалась,

М. Г. Савицкая «Царица Ирина»
«Царь Федор Иоаннович»

уже родилась новая драматургия, — она оставалась за порогом Малого театра; ей были туда пути заказаны. Вероятно, в конечном счете — все от той же утраты организмом гибкости, молодой подвижности.

Уже высилась заманчиво громада Ибсеновского театра, с богатством социальных, моральных и психологических мотивов, с новыми эстетическими и этическими подходами к жизни, к обществу и индивидууму. Сосредоточивалось тут внимание как раз на тех проблемах, которые были близки русскому человеку. Ибсен приобретал все бо́льшую притягательную силу, становился в некотором роде властителем дум и повелителем сердец. Его уже знали, но лишь через книгу; о нем говорили, о нем спорили, возбужденно, горячо. Вокруг Норы, Штокмана, Гедды Габлер, Бранда закипали страсти, сгруживались симпатии и антипатии. Но все это — вне театра. Русский театр, в частности Малый театр, словно бы и не замечал, что пришел в мир новый драматург и заново претворил жизнь в сценический материал, или отшатывался от Ибсена, испуганный новизною его формы, громоздкостью постройки, необычностью сценической речи и непривычностью образов, их поведения, их мышления и чувствования.

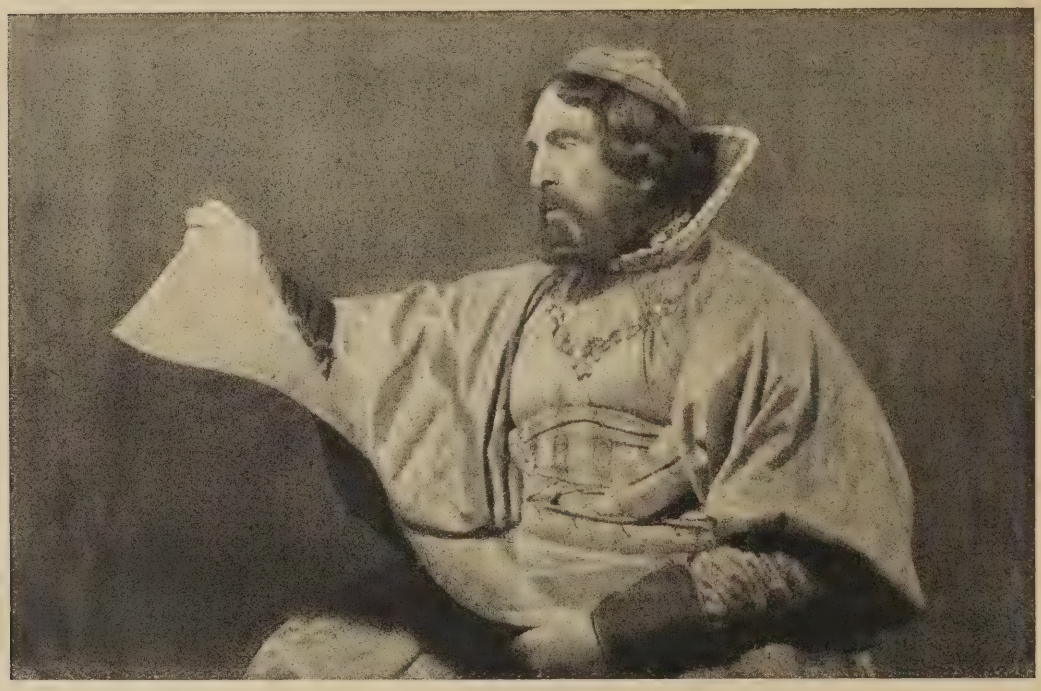
Правда, иногда Ибсен попадал на русскую сцену, но как-то совершенно случайно, как-то «между прочим», в качестве мимолетного эпизода. Так, пробовали играть «Нору» [1]) в упрощавшем подлинник переводе, почти что пересказе, П. И. Вейнберга. И сценическая передача была таким же упрощением, затушевыванием Ибсеновской остроты и довольно наивным переводом необычного в привычное. Как-то театр Корша, который всегда

отлично знал, что нужно следовать моде и быть «современным», — также потянулся к Ибсену, — ведь о нем столько было разговоров! Сыграл даже «Штокмана», одну из самых Ибсеновских драм скандинавского Шекспира. Штокмана взялся играть И. П. Киселевский [2]) (если не обманывает память, это был его бенефис). Это был актер несомненного и большого дарования, но и такой же большой сценической рутины и такой же небрежности в работе, весь во власти трафаретов, готовых форм сценического изображения, давно привыкший попадать в любую роль, как в разношенные туфли. Так отнесся он и к Штокману, стараясь наскоро пристроить к мудреному тексту, к необычным ситуациям свои привычные приемы и приемчики [3]). Ибсен был положен на Прокрустово ложе старой провинциальной театральности. Других попыток усвоить русской сцене Ибсеновскую драматургию, по крайней мере, — в Москве, я не припомню, как будто их и не было. Все бывшие — вне Малого театра. Он стоял к Ибсену, все более популярному у общества, спиною. Повернулся к нему лицом, когда игнорировать его стало совершенно невозможным, так сказать, репертуарным неприличием, причем начал не с острых, волнующих современностью драм, но с переработки героической скандинавской саги — с «Северных Богатырей». Это отличное Ибсеновское творение, по художественным достоинствам вовсе не уступающее драмам о свободной женщине, об одиноком и только тогда сильном человеке, о «дьяволе-

О. Л. Книппер «Царица Ирина»
«Царь Федор Иоаннович»

компромиссе» или о наследственности, как современном фатуме. Но такой выбор Малого театра характерен как признак его страха, перед тем Ибсеном, которым увлекалось общество [4]).

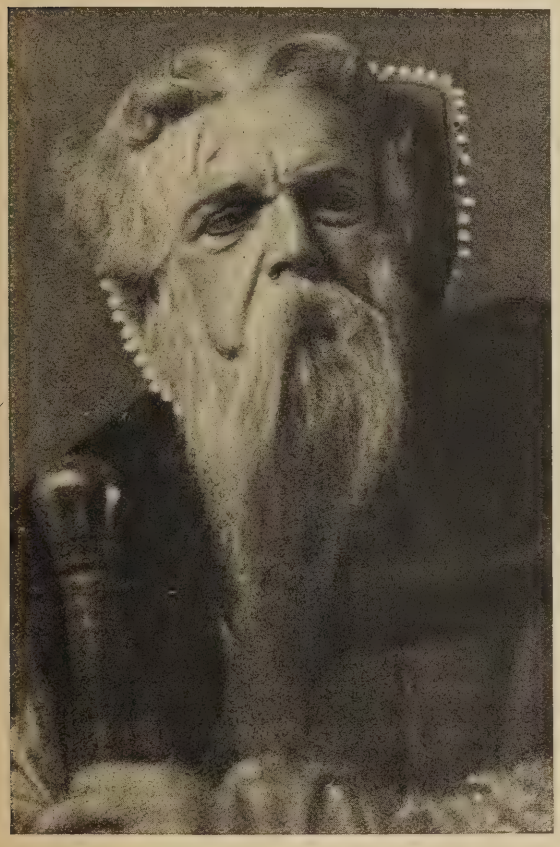
Ибсен был не один. Под его сильным влиянием стала вырастать новая драматургия. В самом конце восьмидесятых годов мелькнуло впервые на немецкой театральной афише имя Гергардта Гауптмана. К середине девяностых годов он был уже автором целой группы драм, прогремел «Праздни-



А. Л. Вишневский «Борис Годунов»
«Царь Федор Иоаннович»

ком примирения», особенно «Одинокими», по своим мотивам и общему настроению так близкими тогдашнему русскому интеллигенту, и «Ткачами», первою настоящею социальною драмою; к ним вскоре затем Гауптман прибавил «Ганнеле», зазвучал еще новыми аккордами. Правда, в русском читающем обществе к середине девяностых годов Гауптман не пользовался еще таким вниманием и популярностью, как Ибсен; его только-только начинали узнавать. Но уже начинали завязываться симпатии. И опять — он оставался за порогом театра, театр его не замечал, не был привлечен к его драматургии, хотя в ней были заключены такие большие возможности для обно-

вления театра, хотя через нее театр мог бы ответить на ряд трепетных запросов русского зрителя. Было ли такое игнорирование случайностью? Не было ли это естественным результатом всей системы театра, разобщавшегося



В. В. Лужский «И. П. Шуйский» «Царь Федор Иоаннович»

К. Ф. Грибунин «Богдан Курюков»

с движением литературы и общественной мысли, результатом его репертуарной настроенности?..

И самое яркое выражение такой разобщенности, такого разрыва — игнорирование Малым театром Чехова. Тут уж не могло быть речи о случайной неосведомленности; нельзя говорить, что Чехов, как драматург, просто как-то ускользнул от внимания театра. Чехов и в ту пору был уже очень популярен, как новеллист, талант его стоял уже вне всякого сомнения. Чехов даже был связан приятельски с некоторыми из влиятельных членов труппы Малого театра. Попытки играть его—были сделаны, но в других театрах. Опять—

первым оказался театр Корша, поставивший первую Чеховскую драму, «Иванова» [5]).

Как взволнованный свидетель этого первого Чеховского спектакля, могу уверенно сказать, что несмотря на некоторую грубость Коршевского исполнения, нивелировавшего оригинальность новых драматургических методов, — эта оригинальность, специально-Чеховское — они дошли до зрителей, хотя бы до более молодой их части, они произвели впечатление, захватили, особенно в первом акте, у Чехова — лучшем и наиболее «Чеховском». Только финал резко настроил против пьесы, даже произвел что-то вроде скандала [6]). Казалось неизбежным, что внимание театра к Чехову-драматургу напряжется, что театр почувствует тут веяние нового духа, для него животворного, почувствует, что вот где закрепляется уже рвущаяся его связь с жизнью, с современностью. Очевидно, Малый театр слишком слабо ощущал, что связь эта рвется, что вырастают новые запросы, на которые он своим старым искусством ответить не может. Это, несомненно, сознавали отдельные лица в театре, — этого не сознавал театр, как целое.

Вторая попытка поставить Чехова была сделана, в новообразовавшемся частном театре Абрамовой: там сыграли, в общем — очень неудачно, «Лешего» [7]), первую редакцию «Дяди Вани». И опять, как очевидец этого спектакля, могу уверенно свидетельствовать, что некоторые моменты «Лешего» глубоко взволновали, нашли отклик в душе. Но в общем до публики спектакль не дошел, и вторая Чеховская драма, полная тончайшей прелести, глубины, взволнованности, особой Чеховской мудрости, быстро исчезла со сцены, была ограничена самыми немногими представлениями [8]). Наконец, третья попытка старого театра сыграть Чехова — «Чайка» на Александринской сцене в Петербурге [9]), — попытка, кончившаяся слишком всем известным крахом, почти катастрофой для Чехова-драматурга, чуть не отнявшая его у русской сцены. Негибкий аппарат старой сцены не сумел приспособиться к новой форме, усвоить и передать новый стиль; чуждым, неуловимым, невоспроизводимым оказался лиризм «Чайки» и ее особый ритм; туманными показались ее действие и ее образы. Одна Комиссаржевская поняла и передала все это, — свидетельствую со слов самого А. П. Чехова, как-то, уж много спустя, рассказывавшего мне о своих впечатлениях от петербургской «Чайки», в частности — об ярких, дорогих ему воспоминаниях, об игре Комиссаржевской-Нины Заречной.

Все эти попытки усвоить на сцене Чехова были сделаны не в Малом театре. Он к Чехову повернулся спиной. Он не сумел понять прихода этой новой силы в русский театр. И эта ошибка, столь для тогдашнего Малого

«Царь Федор Иоаннович» Постановка 1898 г III-ья картина

театра характерная, была для него в некотором роде роковою. Это была ошибка исторически неизбежная в тогдашнем Малом театре; но неизбежность только усиливает ее результаты. Мне нет нужды вникать тут в то, как случилось, что «Дядя Ваня» не пробрался через теснины Литературно-театрального комитета, этого регулятора репертуара Малого театра, и кто виноват, что так именно случилось. Это — лишь анекдотический эпизод. Но что в нем отразилась малая заинтересованность старого театра в Чеховской драматургии и недостаточная воля к усвоению ее, этой драматургии, как важнейшего в тот период репертуарного материала, — это мне представляется достаточно несомненным. Недостаток воли к усвоению обусловил и недостаточную энергию в отстаивании «Дяди Вани». И лишь это существенно для общего облика театра в канун рождения нового театра, Художественного. Рождение же его в очень значительной мере было обусловлено таким обликом старого театра, в частности — равнодушием к новым течениям в драматургии.

Чрезвычайно существенным моментом в эволюции русской сцены были два приезда в Москву мейнингенцев, управляемой режиссером Кронегком труппы герцога Саксен-Мейнингенского, в апреле 1885 и в апреле

П. А. Бакшеев «Луп-Клешнин»
«Царь Федор Иоаннович»

1890 годов [10]). Особенно важны, по оказанному влиянию, по разбуженным сценическим чаяниям и поставленным проблемам, спектакли второго приезда, когда мейнингенцы широко развернули перед Москвой свое творчество и произвели им громадное впечатление. Еще придется говорить о мейнингенцах, о мейнингенстве, об оказанном ими влиянии. Это — очень значительный элемент в развитии Художественного театра. Но и сейчас нужно отметить, что мейнингенские спектакли остро поставили в близких к театральному искусству кругах Москвы вопрос о режиссуре, как об организующем спектакль начале, о внешности спектакля, т. е. его декорационной, костюмной и бутафорской сторонах, может быть, больше всего — о сценической толпе.

Постановка всех этих частей в тогдашнем русском театре сразу обнаружила, в ярком свете от спектаклей мейнингенцев, свои слабые стороны, свою полную недостаточность, устарелость, одряхлелость. Вопрос о реформе становился в порядок русского театрального дня. А. Н. Веселовский, заканчивая свой отзыв о спектаклях мейнингенцев, и подводя им итоги, не без пафоса восклицал: «Пробуждается живой интерес к оригинальности их приемов, так ярко выступающей; хочется узнать ее тайну, усвоить ее русской сцене, которая должна же когда нибудь воспрянуть от усыпления» [11]). Категорически утверждалось «усыпление» и столь же категорически подчеркивалось, что пробил час, что не ждет время, нужно проснуться и обновить многие важные части в механизме русского театрального спектакля.

Режиссура в Малом театре была поставлена совсем слабо, вернее сказать, — в подлинном ее смысле — ее совсем как бы не было; не было этой организующей художественной воли, был лишь некоторый ее суррогат. В основе спектакля не лежал заботливо выношенный общий план, устремленный к определенным художественным целям, к четким заданиям стиля и т. д. Малый театр славился ансамблем; но это еще далеко не покрывает понятия режиссерской цельности, стилевой выдержанности и единства художественного устремления спектакля. А сценическая толпа оставалась на положении оперного хора, была лишена характерного облика и правды жизни. Она была скучным придатком к спектаклю, к изображению борьбы индивидуальностей, не была самостоятельно ценной и интересной, никогда — главной движущей силой развертывающегося действия и существенной составной частью исторической (или бытовой) театральной картины. Правда, разновременно делались в русском театре попытки улучшить толпу на сцене, придать ей побольше жизненности и живописности. Некоторые режиссеры почитались даже как бы специалистами по этой части, напр., Яблочкин или Аграмов, относительно широко развернувший толпу при постановке (в театре Корша) исторической хроники Чаева. По сравнению с бестолковым скопищем статистов и солдат в «больших» спектаклях на Малой сцене, например, в «Орлеанской Деве», эти попытки были шагом вперед. Но всетаки дело не шло дальше количественного увеличения да некоторой дисциплинированности. С претворенною в подлинно-художественный элемент спектакля сценическою толпою мейнингенцев это имело родство еще весьма отдаленное. И в полной мере господствовала самая плохая театральная условность во внешнем виде спектакля, в декорационном окружении драматического действия.

В. Л. Ершов «Князь Шаховской»
«Царь Федор Иоаннович»

Л. М. Коренева «Княжна Мстиславская» «Царь Федор Иоаннович»

В Малом театре уже пробудилось сознание этих изъянов, этой отсталости от современного требования от театра. Выражение такого сознания можно найти в некоторых докладных записках А. П. Ленского, подававшихся им дирекции бывших императорских театров или московской их конторе, — записках, сохранившихся в посмертных рукописях этого тонко развитого актера и подлинного художника [12]). Он пробует вести борьбу за иную постановку режиссерского дела, за художественность декораций и т. д. Но уже самый тон докладных записок показывает, как трудна и чаще бесплодна была его борьба, как трудно пробивалась толща театрального консерватизма и бюрократического управления театром, каких напряжений стоило сдвинуть театр с мертвой точки и как редко это удавалось [13]).

Мы сталкиваемся здесь еще с одной чертой, непосредственно касающейся собственно не театрального искусства, но постановки театрального управления, однако отчетливо и губительно отражавшейся именно на искусстве, на актах творчества театра. Не все, но многое из того, что было выше мною отмечено, должно быть отнесено на счет именно этого порядка управления, в котором чиновник, часто—искусству совершенно чуждый, театру чужой, руководимый сотнею соображений, искусству посторонних, имел решающую роль, по своим усмотрениям и пониманиям направлял жизнь театра [14]).

В системе бывших императорских или придворных театров Малый занимал особенно невыгодное положение, был почему то немного в положении пасынка. Петербургская центральная дирекция как то мало о нем вспоминала, чаще — для какого нибудь репертуарного ущемления или чтобы навязать вздорную, но ей полюбившуюся или защищенную высоким покровительством пьесу. Распоряжалась московская контора, а в ее соображениях, кажется, все играло бо́льшую роль, чем подлинный интерес искусства, художества. И если контора была довольно равнодушна к актерскому испол-

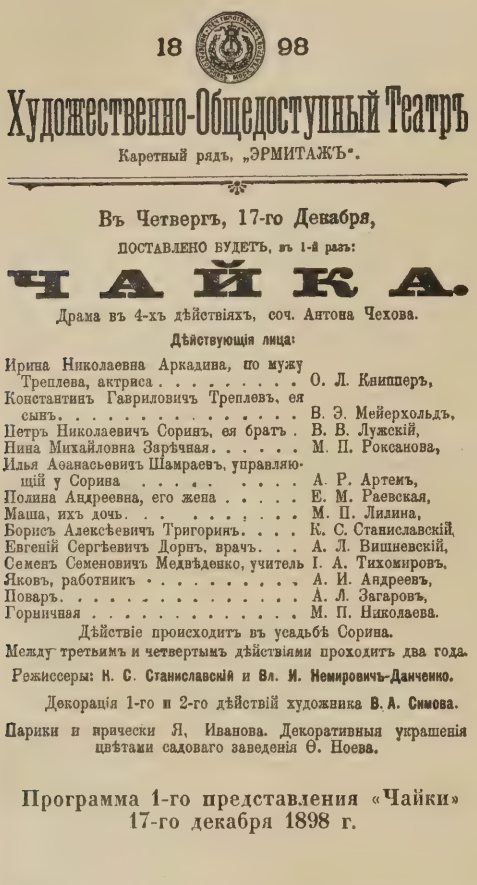
нению, то в том, что зовется «монтировочною частью», доля ее воздействия была громадна. Соображения экономии, а часто — простой каприз и забота о сохранении престижа власти, становились на пути осуществления художественных замыслов. Во всяком случае, создавалась волокита, создавались непрестанные трения между конторой и театром. Сам не очень уж склонный к быстрым движениям, он еще искусственно в них замедлялся.

Что подлинным и единым полновластным хозяином театра, сцены должен быть сценический художник, — эта простая идея не осеняла мысли правителей театра. И в этом был источник большой ненормальности всего дела и больших бед в нем, отражавшихся в конечном счете на результатах театрального творчества, на спектаклях.

Е. М. Раевская «Волоховна»
«Царь Федор Иоаннович»

Вот в каком виде был Малый театр, являвшийся основным выразителем русского драматического искусства той поры, второй половины девяностых годов. Вот чем он болел, и вот что разрывало его связь с обществом, умаляло его значение в духовной и специально художественной экономии. Вот что составляло содержание тогдашнего «кризиса театра».

Сошлюсь, в подтверждение своего изображения, на свидетельство наблюдателя, всегда очень внимательного и испытанно беспристрастного, который, к тому же, очень привержен Малому театру и связан с ним крепкими нитями давних, никогда не прекращавшихся и не ослабевавших симпатий, — Н. В. Давыдова [15а]). «В обществе под влиянием большего знакомства с западно-европейской литературой и театром зародились новые



18 98

Художественно-Общедоступный Театръ

Каретный рядъ, „ЭРМИТАЖЪ".

Въ Четвергъ, 17-го Декабря,

ПОСТАВЛЕНО БУДЕТЪ, въ 1-й разъ:

ЧАЙКА.

Драма въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. Антона Чехова.

Дѣйствующія лица:

Ирина Николаевна Аркадина, по мужу Треплева, актриса . . . . . О. Л. Книпперъ,
Константинъ Гавриловичъ Треплевъ, ея сынъ . . . . . В. Э. Мейерхольдъ,
Петръ Николаевичъ Соринъ, ея братъ . В. В. Лужскій,
Нина Михайловна Зарѣчная . . . . . М. П. Роксанова,
Илья Аѳанасьевичъ Шамраевъ, управляющій у Сорина . . . . . А. Р. Артемъ,
Полина Андреевна, его жена . . . . . Е. М. Раевская,
Маша, ихъ дочь . . . . . М. П. Лилина,
Борисъ Алексѣевичъ Тригоринъ . . . . К. С. Станиславскій,
Евгеній Сергѣевичъ Дорнъ, врачъ . . . А. Л. Вишневскій,
Семенъ Семеновичъ Медвѣденко, учитель И. А. Тихомировъ,
Яковъ, работникъ . . . . . А. И. Андреевъ,
Поваръ . . . . . А. Л. Загаровъ,
Горничная . . . . . М. П. Николаева.

Дѣйствіе происходитъ въ усадьбѣ Сорина.

Между третьимъ и четвертымъ дѣйствіями проходитъ два года.

Режиссеры: К. С. Станиславскій и Вл. И. Немировичъ-Данченко.

Декорація 1-го и 2-го дѣйствій художника В. А. Симова.

Парики и прически Я. Иванова. Декоративныя украшенія цвѣтами садоваго заведенія Ѳ. Ноева.

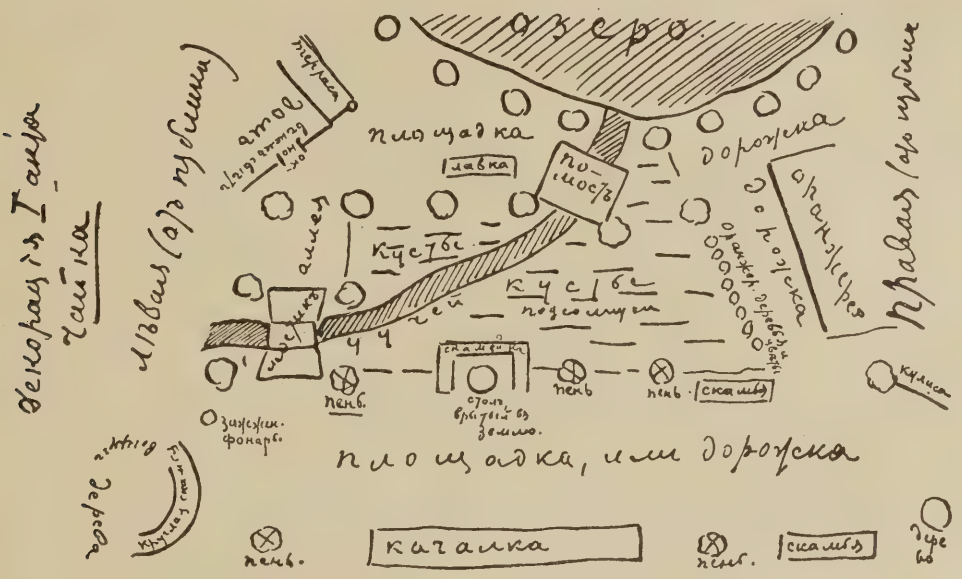
Программа 1-го представления «Чайки» 17-го декабря 1898 г.

запросы к драме и сцене, появились новые веяния и вкусы; прежние, как бы застывшие формы художественного творчества, обычные шаблонные сценические приемы стали казаться устаревшими, фальшивыми, публика стала гораздо требовательнее и нервнее. А между тем эти новые веяния почти не коснулись Малого театра; он словно непроницаемо окутанный прежнею своей атмосферой, остался без перемен, не ответил ничем на запросы публики и, упоенный прежнею своею славою, отверг в строгом ригоризме огулом всякие художественные новшества. Даже репертуар его остался прежним» [15б]).

Я отмечал, — кризис наступил не впервые. Прошлое знало их несколько. Из тех, предшествовавших, Малый театр выбирался сам, преодолевал свою инерцию, свои слабости, свои грехи, омоложал традиции, разбивал старые формы, сам творил новые. И кризис сменялся порою нового расцвета. На этот раз преодоление не было ему дано. Сдвиг вперед был сделан русским сценическим искусством вне его. Почему так случилось? Почему этот новый шаг был сделан Художественным театром?.. Сложный это вопрос. Мне вспоминается очень тонкое объяснение А. А. Кизеветтера, — почему Щепкин, этот утвердитель, «основоположник», по выражению автора, русского сценического реализма и театральный пророк Гоголя, не принял драматургии Островского, ощетинился против нее и того шага, который был сделан Провом Садовским. Было Щепкиным затрачено слишком много сил на борьбу со старым, на смену его новым, на Щепкинскую реформу. И уже не хватило сил на шаг следующий. Было истрачено на свою реформу слишком много увлечения, душевного жара, пафоса, — и свое стало через то слишком дорогим, чтобы осталась возможность, когда пришел час, чем нибудь из этого поступиться, от чего-нибудь, купленного такою дорогою ценою отказаться [16]). Я полагаю, не смея утверждать уверенно, что именно такая психика действовала в Малом театре. В большой исторической борьбе завоевал он, отстоял, утвердил свое искусство, и в этой за него борьбе

Антон Павлович
ЧЕХОВ

слишком укрепилась привязанность к добытому, чтобы было возможно отречение. Традиция, — сумма принципов; но традиция, в ее психологической сущности, — и страсть привязанности. Может быть, так надо объяснить, — не считая многого побочного, второго порядка, — что следующая реформа в русском театре, следующее поступательное движение были сделаны, так сказать — за Малый театр, другими, — театром Немировича-Данченко и Станиславского.



А. Чехов «Чайка»

Страница из режиссерского экземпляра К. С. Станиславского

II

Неудовлетворенность театром, изображенная и посильно объясненная в предыдущей главе, разливалась все шире по театральной периферии. Те немногие в среде сценических художников и театральных деятелей, которые ясно видели не только самый факт, но и его причины, которые более или менее отчетливо чувствовали и сознавали, что старое искусство застоялось, что отлетает от него дух живой, нужно как то его воскресить, найти новые пути и вести на них русский театр, — они все это переживали с большою, почти трагическою остротою. И это напрягало их волю к созданию некоего нового театра, в котором могла бы быть осуществлена назревшая, стучавшаяся в театральные двери реформа. Это напрягало

их волю к какому то другому театру. Какой он должен быть, — в этом они вполне разобрались не сразу; но что он должен быть иной, в методах сценической игры и режиссуры, в характере репертуара, в организации управления, во взаимоотношениях с обществом, — это-то они знали твердо и ясно.

Я пробовал указать, почему эта воля к иному театру и сила для его создания должны были проявиться вне старого театра, почему этот последний

В. В. Лужский
«Сорин»

В. Э. Мейерхольд
«Треплев»
«Чайка»

М. Л. Роксанова
«Нина»

не мог осуществить реформу, так сказать, изнутри, своим реформаторским и творческим напряжением. Пускай даже мое объяснение или догадка — неверные, грешат произвольностью. Но самый факт несомненен, засвидетельствован возникновением в эту переходную пору Художественного театра и его дальнейшим бытием.

Один из тех двух, которым выпала трудная и благодарная миссия — сделать новый большой шаг в русском театре, смело перевернуть страницу его истории и начать следующую — Вл. И. Немирович-Данченко — все-таки был несколько связан с Малым театром, как драматург, двенадцать лет ставивший в нем свои пьесы. Другой — К. С. Станиславский — не был связан

никак, если не считать связей зрителя. Оба разное делали, о многом разно мыслили, о многом разно мечтали, во многом — разные были люди, и по характерам, и по настроенности, — разными шли путями. И пришли к одному, встретились на перекрещении этих путей, чтобы уж не расходиться. Общее же у обоих было — влюбленность в искусство театра, серьезное к нему отношение, как к делу святому и заветному, острое чувство неудовлетворенности старым театром, формами его искусства и всем его обиходом, и, наконец, одинаковая воля к новому театру в форме *своего театра*. Вот психологическая подоснова того театрального дуумвирата, которому было суждено сделать так много, который исключительно счастливо сочетал в одно разные свойства характера, ума, фантазии, волевой силы и таланта двух своих членов и подлинно навсегда вошел в театральную историю в ярком осенении славы.

Рождение Художественного театра было историко-театральною необходимостью. Но историческая необходимость раскрывается и действует всегда через отдельных лиц или через их группы. Ими, их волею, их силою, их приспособленностью осуществляет свой закон. В искусстве, в его эволюционном процессе это явственнее, чем где нибудь еще, и тут роль личности несомненна. Личности К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко сыграли громадную роль в возникновении и развитии Художественного театра. Он, прежде всего, — дело их гения, их воли, их энергии и их таланта. Чрезвычайно многое в облике этого театра обусловлено их личностями; лежит на нем их четкая печать — их творческой воли и их мысли, их художественных натур и их художественной идеологии. Я должен поэтому остановиться теперь, в самом преддверии «биографии» Художественного театра, на этих двух крупных образах, вошедших таким определяющим моментом в слагающуюся жизнь театра и в дальнейшее ее течение.

В ту пору, когда Малый театр вступал в полосу кризиса, разрешившегося возникновением Художественного театра, Станиславский был, в театральном отношении, актером-«любителем», но резко отклонявшимся от типа обычного любителя, его антиподом. Он не был «профессионалом», но актерство меньше всего было в нем случайностью и прихотью, делом от безделья. Я не знаю актера, которому в большей мере была бы прирождена стихия театра. Театральность, понимаемая, как эта стихия, — самое существенное в духовной природе Станиславского. Она пропитывает всю внутреннюю организацию этого человека. Если бывают предназначенные для театра, для театра рожденные, — Станиславский непременно из их числа, из этой, обреченной сцене, породы. Театральность буйно живет, горячо трепещет в каждом его фибре, проникает до последних атомов, до самых подоснов его богатой

натуры, всего его устремляет в одну сторону и все в нем окрашивает в особый цвет. Театр — в крови Станиславского. И если бы он не угадал своего предназначения или почему либо его преодолел, — эта была бы

М. Л. Роксанова
«Нина»

К. С. Станиславский
«Тригорин»

«Чайка»

катастрофа для самого Станиславского и трагедия для русского сценического искусства. Но такие властные предназначения проглядываются или преодолеваются, к большому счастью, редко...

Следует ли искать происхождение этой театральной крови в наследственности? Не знаю. Сам Станиславский склонен думать — он об этом не раз говорил, мне в том числе, — что ее, эту театральную кровь, перелила в его московско-купеческие жилы бабка по матери, французская актриса Варлей [17]). Она приехала в 1847 году на некоторый срок в Петербург, чтобы играть в отведенном под французские драматические спектакли Михайловском театре, на амплуа субреток. По отзыву А. Вольфа, — «артистка второстепенная, но хорошей школы» [18]). В Париж она уже не вернулась, оставила сцену и вышла замуж за архитектора Яковлева. Дочь ее вышла замуж за богатого московского купца Алексеева и была матерью будущего Станиславского. Вот, так сказать, генетическая связь его с театром.

А. Л. Вишневский «Дорн»
«Чайка»

Ничто никогда не могло хотя сколько нибудь надолго заслонить в нем, пересилить или исказить театральных влечений, горячих порывов в эту творческую сферу. Станиславский иногда, в разные поры жизни до Художественного театра, пробовал отрекаться от своей природы, высвободиться из под власти этой исконной его стихии. Он делал это не из соображений, называемых в обиходе «материальными», и не под давлением старых, как будто уже изжитых, но еще цепких предубеждений его среды против актерства. Делал всякий раз по мотивам порядка более высокого и благородного. Пробовал остудить театральную лаву в своей крови. Но стихия была слишком сильна и неодолима, легко рвала цепи всяких мудрствований и сбрасывала прочь всякие сомнения. Неизменно она брала верх и из побежденной опять становилась беспощадной повелительницей. Станиславский возвращался самому себе, радостно покорялся тому, на что был обречен своим жребием театрального художника, в форме ли актера или режиссера. Опять вырастали у сценического творчества широкие, сильные крылья.

Эту стихию, эту актерскую прирожденность, этот неотвратимый жребий стоит тут подчеркнуть. Потому что позднее, когда уже поднимался Станиславский на вершину, и недалека была мировая слава, — находились мудрые люди, верившие и уверявшие, что все это — не больше, как блажь, от «бешеных денег» и «джентльменского» самодурства. И как это ни странно, такая при-

«Чайка»
Группа исполнителей

близительно оценка человека, для театра рожденного, театру обреченного и так чрезвычайно ему нужного, — приобретала даже на некоторое, правда, лишь короткое время, как бы характер «общественного мнения». А со Станиславского такая неожиданная оценка переносилась и на весь Художественный театр. Это была любопытная аберрация. Теперь все это кажется только курьезом, мало вероятным анекдотом. Но когда хочешь всесторонне обозначить ту атмосферу, в которой слагался и делал свои первые шаги Художественный театр, те настроения, которыми он был тогда окружен, — поневоле останавливаешься и на этом анекдоте, на этой смешной и, сказать откровенно, совсем глупой гримасе на лице Москвы. И живет сей анекдот не только в разрозненных воспоминаниях, — засвидетельствован вполне документально. В будущем я еще коснусь слегка этой бытовой стороны, попробую обри-

совать возбужденные молодым театром симпатии и антипатии, восторги и насмешки. И ввиде иллюстрации процитирую один из «документов» такого порядка, из числа наиболее ярких, разысканный в театральном хранилище.

Театр взял в свой плен Станиславского от первых дней его детского сознания и детских чувствований и держал очень цепко. «Грим, краски, запах декораций, свет рампы — это уже тогда производило на меня впечатление ошеломляющее, с которым ничему не сравниться, тянуло неудержимо как навождение» [19]), — так рассказывал сам Станиславский, отдаваясь далеким воспоминаниям. И это, по его выражению, «навождение», эта влюбленность во все, что̀ театр, в грим и декорационный запах, — пронесены через ряд десятилетий, живут в старике с серебряной головой, у которого за плечами громадный, сложный, с изломами, путь, и над которым — нимб мировой славы. «Театр — враг мой», — обмолвился в одной беседе (с В. В. Розановым [20]) Станиславский. «Я стремился изгнать театр из театра», — обмолвился он в другой беседе. Нужно эти заявления понимать именно как обмолвки, как неудачную формулировку мысли о простоте, естественности и самостоятельности актерского творчества. Меньше всего — как отрицание или осуждение в себе тяготения к элементам театральности, к «запаху декораций», к особому воздуху сцены. Страсть к ним живет в знаменитом Станиславском, как жила в крохотном мальчике, изображавшем в домашнем спектакле «Зиму» с осыпанной золотыми блестками ватной бородой.

Во все детские и отроческие воспоминания Станиславского густо вплетены театральные нити, ярко окрашенные, не выцветшие за последующие десятилетия. Кажется, иначе, как «одержимым» театральным демоном, иначе, как во власти этого навождения, он не помнит себя. Я не пишу здесь биографии одного из основателей и вдохновителей Художественного Театра. Потому мне нет нужды следить сколько нибудь пристально за тем, как проявлялась конкретно эта театральная одержимость, как говорила театральная кровь и что играл по разным домашним спектаклям Костя Алексеев. В своей книге о Станиславском я постарался дать полный рассказ обо всем этом, насколько позволяли имевшиеся в распоряжении материалы, прежде всего — воспоминания, которыми делился со мной Станиславский. Там же изобразил я ту атмосферу богатого купеческого дома и те разнообразные влияния, под которыми рос будущий большой мастер русской сцены. Здесь мне достаточно констатировать эту полную отдачу себя с ранних годов театральному влечению и неуклонную волю к проявлению и утверждению себя в театральном искусстве, рано заговорившую основную стихию.

К. С. Станиславский А. Толстой «Смерть Иоанна Грозного» — 1899 г «Грозный»

Нужно мне только отметить еще, что уже в раннюю пору, на переходе из отрочества в юность, Станиславский стал проявлять и большую строгость к своим сценическим упражнениям, к результатам актерской работы. Уже просыпался в нем «взыскательный художник». Он старался смотреть правде о себе, о своих промахах и недостатках, прямо в глаза; радовался похвалам, но не позволял им усыплять критикующий, укоряющий ум. Он всегда был человеком вдохновения, интуиции, вольной фантазии, творческого порыва, — он всегда хотел быть и анализирующим, теоретизирующим умом. Теоретизирование его было еще наивное. Но это начинал уже робко шевелиться в юноше будущий создатель «системы», автор книги о сценическом искусстве, которая занимает, мучает его уже столько лет. Вся эта сторона юного Станиславского отразилась в его дневниках, часто — на полях программ спектаклей. Во время моей работы над книгой о Станиславском мне был открыт широкий доступ к этим дневникам, и я мог разглядеть, как издавна, в смутных очертаниях, стал складываться этот облик мыслителя о театре.

С восьмидесятых годов актерская работа, не переставая быть «любительской», принимает и все более широкие размеры, и все более регулярный характер. Поле действия расширяется; рядом с частыми домашними спектаклями, у себя и в чужих домах, — клубные, уже публичные сцены. Становятся сложнее и роли, то в комедии, то в оперетке, к которой у Станиславского было тогда большое тяготение, потому что оперетка давала исход и его большой музыкальности, и его юмору, мягкому и добродушному. А он — одна из стихий Станиславского-актера, хотя мало свойствен Алексееву-человеку. Одна из загадок сложной, часто противоречивой актерской психики...

Как будто работа шла, главным образом, по методу подражания, притом довольно рабского и элементарного, через усердную копировку не жизненных, но сценических образцов. Объекты подражания менялись. То им был Н. И. Музиль, талантливый, своеобразный комик Малого театра, любимец Островского, отдававшего ему в бенефисы свои комедии; то им был М. П. Садовский, пленивший Станиславского исполнением роли Мелузова в «Талантах и поклонниках», — исполнением действительно блестящим и по выдержанности характеристики, и по трогательности передачи чувств; то был им А. П. Ленский, в ту пору — истинный кумир для Станиславского, в котором он ощутил высшее очарование сценического таланта и красоты игры; а то был образцом еще кто-то, подчас совсем неожиданный, как будто ничем не привлекательный, но Станиславскому чем то приглянувшийся и вызвавший подражание. Отдавая себя во власть такому упрощенному творческому методу, усердно копируя манеру, жесты, интонации, даже грим, собирая все это чужое в свою игру, — Станиславский, однако, не обольщался на счет такого метода, уже знал ему верную цену. «Роль вышла очень типичная, но тип — не моего создания» [21]) — откровенно записал он в своем дневнике по поводу одного из таких своих подражательных исполнений. Теоретическое осуждение не обострилось еще настолько, чтобы убить практику. Но оно уже говорило.

Позднее не было для Станиславского худшего, позорнейшего и более ненавистного в сценическом искусстве, чем подражательность, копирование готовых образцов. Он стал истинным ювеналом штампов. На его языке нет слова более унизительного, презрительного, даже бранного... И нет для него более «святого» в театре дела, как «вырывать штампы», из себя и из других. Зачаток всего этого, столь характерного, существеннейшего для позднейшего Станиславского, а через него и для всего Художественного театра, — я и вижу в упоминавшихся сейчас записях на полях программок, на страницах толстой «конторской» книги.

В. Э. Мейерхольд «Грозный»
«Смерть Иоанна Грозного»

Подражательность, работа сценического копииста еще цепко держалась в практическом сценическом делании. Но она уже вычеркивалась робко слагавшейся сценической теорией, первым малым семенем будущей «системы». Тут — ее эмбриологический период.

Я думаю, стоит отметить еще одно содержание пометок дневника — начатую Станиславским в самом себе борьбу с злоупотреблением жестом, с излишеством жестикуляции, как средства выражения чувств на сцене. Станиславский постоянно учитывает в себе этот недостаток, стремится «многожестие» заменить «безжестием». И источник такого стремления, может быть—остававшегося еще только теорией, мало воздействовавшего на практику, — было сознание, что не жестом, но переживанием нужно воздействовать на зрителя, средствами психическими, а не соматическими. Потому и отмечаю я эту тему в ранних размышлениях Станиславского о сценическом искусстве, что это был для него вопрос вовсе не техники, но самого принципа, что таким путем пробивалась его мысль к будущей основной идее. Позднее это станет подлинным символом его сценической веры и первым правилом сценического поведения, душою всей его методы. А она отпечатлеется на лике Художественного театра, равно как и аналогичная сценическая идеология другого дуумвира Вл. И. Немировича-Данченко. Они во многом расходились, — в этом сошлись вполне, хотя пришли к тому же выводу, к тому же сценическому принципу несовпадавшими путями, отправляясь от разных исходных точек. И я думаю, что это единомыслие было самым существенным, покрывало все большие разномыслия.

Станиславский был самородком, он не прошел через дисциплину школы. Но он сознавал важность школы и сделал несколько попыток через нее пройти. Одна — поступить на драматические курсы при бывшем императорском театральном училище, — была быстро ликвидирована разными семейными и бытовыми причинами, ограничилась экзаменом и весьма немногими уроками; другая имела несколько большее влияние: работа в парижской консерватории, вернее — присутствие «частным образом» там на уроках драматического искусства. Тщательно разработанное, сгармонизированное, отшлифованное французское сценическое искусство производило на Станиславского той поры очень сильное впечатление, внушало ему даже некий благоговейный трепет. Ему казалось, что тут разгаданы все секреты, разгадать которые он сам так напряженно старался в своей актерской практике; тут разрешены все сомнения, все приведено к предельной стройности и ясности. Нужно только, чтобы посвятили в эти тайны, — и открыта широкая дорога на вершину театрального искусства. За таким посвящением и пошел Станиславский в парижскую консерваторию, затратив много настойчивости и энергии, — а он всегда был упорен и энергичен в достижении театральных целей, — на то, чтобы заветная дверь перед ним отворилась. Но когда дверь отворилась, и он поближе пригляделся, он увидел за нею не некие театральные Элевзинские таинства, но хлопотливую театральную кухню, не высокое священнодействие, но ловкую фабрикацию сценических штампов. Его острым глазам вскрылись рецепты французского сценического искусства. Кое чему он на этой фабрике, конечно, научился. Но больше всего научился ненависти к такой театральной методе. Этот отрицательный результат был важнейшим. Он помогал оформлению настоящего Станиславского. Так преодолевался последний соблазн «штампа» и внешней виртуозности, соблазн готовой формы, кем-то очень красиво сделанной и ловко приспособленной для общего пользования, но не рождающейся из глубин творческого духа, из души, из внутренних движений сценического художника.

В одном любительском спектакле в Немецком клубе (в программе, среди других пьес, значились Гоголевские «Игроки») — Станиславский встретился и потом сблизился с некоторыми лицами, оказавшими на него важное влияние и, главное, приблизившими к созданию того Общества искусства и литературы, которое — колыбель (вернее сказать — одна из колыбелей) Художественного театра. Среди исполнителей этого спектакля были Ф. Л. Сологуб и А. А. Федотов (сын знаменитой актрисы Малого театра, позднее — сам актер этого театра), а режиссером спектакля был его отец, драматург А. Ф. Федотов, вскоре после того — ближайший сотрудник Станиславского в его важней-

К. С. Станиславский «Астров»
А. Чехов «Дядя Ваня»

шем до Художественного театра, деле: в создании и руководительстве только что названного Общества. А в другом, приблизительно того же времени, спектакле, игранном у «Парадиза» на Никитской, Станиславский впервые встретился с делавшей свой пробный шаг по сцене молоденькой девушкой, классной дамой Екатерининского Института М. П. Перевощиковой. Позднее она стала Алексеевой по мужу и Лилиной по сцене. В этом же спектакле «Баловня» участвовал молодой, большеголовый студент с ассимметрично поставленными на круглом, полном лице глазами, А. А. Санин. А еще где-го со Станиславским играл учитель чистописания А. Р. Артем, где-то — молодая дама М. А. Самарова, где-то — В. В. Калужский. Так понемногу стягивались к Станиславскому те, с которыми и начнет он скоро Общество искусства и литературы, а потом вовлечет их в Художественный театр.

Все это были люди, во-первых, для театра одаренные, во-вторых и главным образом — по настоящему влюбленные в театр. Как и для Станиславского, любительские спектакли не были для них забавою, но душевным делом и страстью. Это выпирало их из любительской среды, сближало все теснее, а такое сближение с неизбежностью толкало к мысли — сформировать свой собственный кружок и через него вправить любительство в более широкое и правильное русло. Кружок приютился на третьем этаже дома бывш. Малкиэль, на Тверской, там, где в начале восьмидесятых годов возник, первым использовав отмену театральной монополии, и быстро отцвел «театр у памятника Пушкину».

Прибавились новые влияния: Станиславский поближе познакомился с Г. Н. Федотовой и с А. П. Ленским, с известным дирижером Эрдмансдерфером, человеком большой музыкальной культуры и яркой артистической натуры, особенно же — с тенором Ф. П. Комиссаржевским (отцом знамени-

той актрисы), у которого брал уроки пения (Станиславский одно короткое время подумывал об оперной карьере и даже участвовал вместе с Комиссаржевским и другими его учениками в небольших оперных спектаклях— пел Мельника, Мефистофеля). Эти сближения не были безразличными. Они расширяли горизонт, они настраивали все серьезнее, укрепляли жажду сценического творчества. Мечты не укладывались уже в тесную рамку кружка. Зашевелилась мысль о своем театре, заговорила воля к нему, как к арене для воплощения порывов к некоему новому сценическому искусству.

В Ф. П. Комиссаржевском, большом энтузиасте, передавшем эту черту — энтузиазм—по наследству своей дочери, прекрасной Офелии русского театра, Станиславский нашел полного единомышленника. В узеньком кабинете Комиссаржевского с одним окном, выходившим на Тверской бульвар, шли долгие беседы, захватывали большую часть ночи. Седой учитель, уже доживавший

М. П. Лилина
«Соня»

«Дядя Ваня» — II акт

К. С. Станиславский
«Астров»

свою артистическую жизнь, уже отрывавшийся возрастом от сцены, и молодой ученик, которому были еще новы все впечатления театрального бытия, который весь был устремлен в будущее, — бывали в этих ночных беседах одинаково воспламенены и пламенели одним. Эти беседы в кабинетике на Тверском бульваре были как бы первым прообразом той «исторической» беседы, которую скоро поведут в Славянском базаре Станиславский и Немирович-Данченко... Строились самые широкие планы; от отвлеченнейших принципов разговор вдруг перекидывался к конкретным подробностям организации, опять возвращался на высоты теории искусств, причем сцена уже не мыслилась оторванной от музыки, живописи, литературы. Так складывалась и крепла мысль об Обществе искусств и литературы. И скоро была воплощена в дело.

Общество открывало Станиславскому широкий простор. Сначала — лишь как актеру. Он играл много, напряженно работая над каждой ролью, в каждой добиваясь то отчетливой, то лишь смутно предносившейся художественной цели. В этих разнообразных исполнениях, в этой большой работе над разнохарактерными ролями стал углубляться талант Станиславского, стало шлифоваться его мастерство и шириться — его теоретическая мысль, замкнутая всецело в круг сценических проблем. Уже по поводу своего первого исполнения в Обществе роли Пушкинского Скупого Рыцаря, он тяжело задумался (дума Станиславского всегда тяжела и медлительна, как легка и быстра его интуиция), — над вопросом о взаимоотношениях между подлинным, искренним чувствованием актера на сцене и тем, как это отражается на зрителе, на его восприятиях от игры актера. Почему не всегда бывает прямая между ними пропорциональность, а иногда как будто обозначается пропорциональность обратная?. «Странно, когда чувствуешь в самом деле, впечатление в публике хуже, когда же владеешь собою и не вполне отдаешься роли — выходит лучше»[22]), — так записывает Станиславский после этого спектакля свои мысли и недоумения. Позднее он их категорически разрешит в пользу прямой пропорциональности и потребует, теоретически и практически, «вполне отдаваться роли», что еще отнюдь не противоречит тому, чтобы «владеть собою».

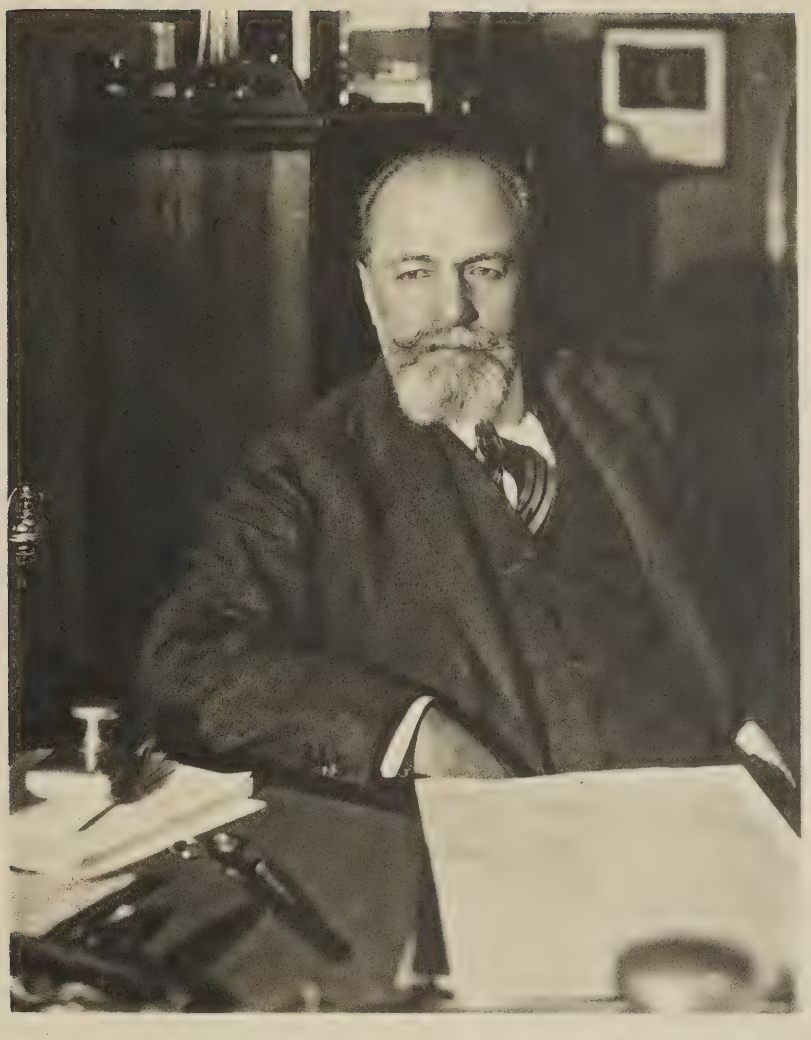
В размышлениях по поводу того же исполнения Пушкинской роли — стóит отметить указания Станиславского, что он «начинает понимать прогрессивность роли» (много позднее это получит на языке «системы» название «сквозного действия» роли), и что он, в противоположность другим, с которыми себя сличает, чувствует роль вне «театральных эффектов», т. е. в ее внутренней сущности, в ее душевном содержании. И по поводу последующих исполнений в Обществе плывут в его голове, облекаясь больше в форму вопросительную, аналогичные мысли.

«Дядя Ваня» 1900 г III акт

Станиславский исполнял в спектаклях Общества, всегда будучи их центральной фигурой, роли двоякого стиля — роли характерно-комедийные, где доминировала жанровая обрисовка образа и комизм положений, и роли трагедийные, роли больших подъемов, с широкими разливами бурных страстей,

А. Р. Артем «Телегин»
«Дядя Ваня»

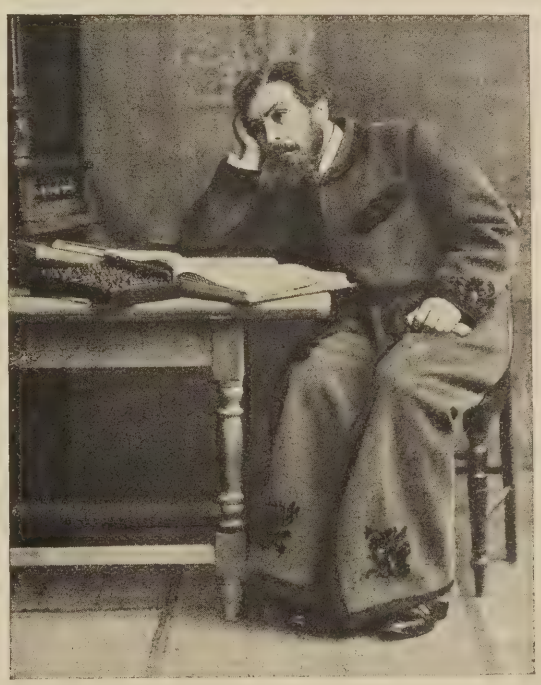
с напряженною их борьбою и с завершающими борьбу катастрофами. Что к таким трагедийным и бурным ролям, к Отелло и Уриэлю Акосте, влекло Станиславского, — это так естественно. Какой же актер не влечется именно к ним. Кто не мечтает быть на сцене датским принцем, который любит, как сорок тысяч братьев любить не могут, — особенно в свою раннюю пору, в свой сценический Sturm und Drang. Разве уж внешние данныя очень явственно



Владимир Иванович
НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО
Народный артист Республики
1923 г

противоречат. Но, я думаю, в глубине сознания, в минуты полной с собою искренности, Станиславский сам себя актером трагедии, сильных подъемов, широкого пафоса не считал. Как-то в одной беседе он мне полу-шутя сказал: «У меня une profession manquée, мне бы надо быть опереточным актером». Может быть, эту полу-шутку подсказывало ему разочарование в своей трагедийности; так учитывался опыт неудач в этой сфере. Во всяком случае, не трагедийность — сильнейшая сторона в Станиславском, и даже больше — не сильная в нем сторона. Ему свойственны на сцене большие, глубокие переживания; но его актерский аппарат противится их яркому, легкому и заражающему сценическому выражению. Самая его речь — несколько тяжелая и, я сказал бы, застенчивая для передачи бурной страсти. И мимика его не всегда вполне слушается приказов таких чувств. Точно лицо противится выражать их, говорить за них.

«Станиславский на репетициях создавал незабываемые эскизы трагических ролей», — рассказывает В. Волькенштейн [23]) (имея в виду позднейший период режиссерской работы Станиславского). Это вполне верно. Об этом постоянно слышишь от участников репетиций. «Показывать» Станиславский умеет замечательно. И в этом нет никакого противоречия со сказанным о нем, как трагедийном актере. Автор процитированных слов также считает, что Станиславский лишен «трагедийного темперамента». Для «эскиза» нужна сценическая фантазия, вспышка вдохновения, — они Станиславскому присущи в самой полной, высочайшей мере. Его осеняют замечательные и, так сказать, внезапные сценические отгадки. Сразу вскипает нужное чувство и сразу же откуда-то всплывает сценическая форма для его выражения. Хотя, если судить по «системе», Станиславский — кропотливый, пристальный аналитик, все разлагает на элементы, добираясь до простейших, и старается алгеброй гармонию поверить, хотя из-за «системы» выглядывает сальерический облик ее слагателя, — на сцене Станиславский прежде всего воль-



А. Л. Вишневский «Войницкий»
«Дядя Ваня»

ный фантазер, интуитивист, таинственно-чудесный отгадчик. И это позволяло ему давать «незабываемые эскизы трагических ролей» [24]) и отдельных в них моментов. Но для превращения трагического эскиза, самого великолепного и бесспорного в своей художественной правде, в трагическое исполнение, — нужны особые силы, которые вовсе не обязательно сосуществуют

В. И. Качалов «Иоганнес» М. Ф. Андреева «Кетэ»
Г. Гауптман «Одинокие» — 1899 г

с такой фантазией, с такой актерской трагической интуицией. Нужно перевести фантазию на язык заразительных в своем театральном выражении страстей. Этот-то перевод далеко не всегда удавался Станиславскому, встречал затруднения в его актерском механизме. При этом я имею тут в виду механизм не только соматический, речевой — в том числе, но и психический.

Так было тогда, когда Станиславский играл в Обществе венецианского мавра или революционного амстердамского мыслителя, так было на пере-

путье между Обществом и Художественным театром, когда изображал он — умно, но тяжело, — мастера Гейнриха в «Потонувшем Колоколе», так было и позднее, уже в самом Художественном театре, когда приходилось передавать предсмертные вспышки Грозного (в первой части Толстовской трилогии) или революционный энтузиазм и трагические колебания Брута (в «Юлии Це-

И. М. Москвин «Браун»
«Одинокие»

заре»). Во всех этих исполнениях, располагающихся на протяжении многих лет, были прекрасные в целом и в частностях замыслы, прекрасный рисунок и столь же прекрасные эпизоды. Но осуществление замыслов, по указанным причинам, так сказать, — актерско-органическим, стояло много ниже самых замыслов и не давало требуемой полноты эффекта. Я очень настаиваю: именно по этим органическим причинам. И если «пути к трагедии Станиславский не нашел», то это отнюдь не потому, что будто бы «весь репертуар

Московского Художественного театра отвлекал его от трагедии» [25]), как уверенно утверждает вышеназванный автор этюда о Станиславском. Так может говорить лишь некоторое parti pris, в этом отражается проходящая

О. Л. Книппер «Лель»
А. Островский «Снегурочка»

красною нитью через весь этюд, но на фактах совсем не основанная, идея о какой-то постоянной «борьбе» между Художественным театром и Станиславским; о розни их сущностей и устремлений. Из сказанного ясно, почему трагедийный путь (имею сейчас в виду Станиславского — актера) не находился.

Но из сказанного вовсе не следует, будто Станиславскому не свойственна выразительная и заразительная передача моментов лирических, и тонких, и глубоких чувств. Напротив. Уже тогда, в Обществе, он умел это делать великолепно, искренно, и трогательно, притом — всегда с полным отречением от какого-нибудь налета сентиментальности, дешевой чувствительности. Этим он никогда не болел. Его лиризм прост, никогда не слащав и потому — не дёшев. И такого качества лиризм всегда почти просвечивал через характерные, комические исполнения Станиславского и заливал их теплом. Приглашаю вспомнить хотя бы все его исполнения в Чеховских пьесах. Не только Астрова, Вершинина, Тригорина (второй сценической интерпретации), но и Шабельского, и Гаева, где исполнитель не боится шаржа, гротеска, смело принимает карикатуру; так строит роль, так делает рисунок и кладет краски. Тем и очаровательны эти исполнения Станиславского, тем и врезались они глубоко в чувство и память их зрителя и подняли Станиславского на такую высоту, как актера, что эти его творческие акты, смелые в шарже, в комических преувеличениях, в то же время были насквозь пронизаны тонким лиризмом. Не только смешили, но и умиляли. Трудно передать впечатление от этой игры Станиславского, не воспользовавшись словом — умилительно. Затрепанные, захватанные жизнью, ею исковерканные, облепленные густою пошлостью, эти старые, вздорные люди — большие дети, и сквозь острые грани карикатуры бьет свет нежной, как-то по-своему чистой души. Такой был Шабельский, когда грустно вспоминал о «жидовочке». Станиславский всегда умел передать какую-то поэзию нищих духом. Даже в его блаженно глупом Звездинцеве, даже в его поросшем мохом, корявом, тупом Крутицком из комедии Островского, в его Органе, влюбленном в свои мнимые болезни — есть все-таки что-то трогательное, опять почти умиляющее; злая насмешка как-то уживалась с нежным ласковым отношением.

Может быть, это говорила обаятельность натуры самого Станиславского, сочетавшей гениальность и наивность, острую зоркость и почти детское простодушие. Может быть это говорило его второе актерское «я», которое организовывало в образ элементы первого «я». Но необходимо подчеркнуть, чтобы не было недоразумений, — оно, это второе «я», субъект сценического творческого акта, таким образом просвечивая, непременно организовывало «я» первое, творческий объект, в крепкий и цельный образ строго верный себе во всем. Оно нигде не нарушало, не подрывало «правды характера», по Щепкинскому выражению. Оттого у этих созданий Станиславского — вся объективная ценность и вся субъективная прелесть. Оттого так

дорожишь этими образами и так любишь через них самого Станиславского. Он в них присутствует тончайшим очарованием своей душевной организации.

М. Ф. Андреева «Лель»
«Снегурочка»

Иногда лирическое начало было главною ценностью исполнения, преобладало в значении над сценической характеристикой, над жанровой типичностью. Таким в пору Общества был, повидимому, Ростанев (в «Селе Степанчикове», приспособленном к сцене самим Станиславским), — по крайней

«Снегурочка» 1900 г I акт

мере, сам Станиславский считает это исполнение у себя одним из самых удачных, наиболее полно удовлетворившим его строгую взыскательность к себе; и некоторые другие дали этому исполнению очень высокую оценку (в полный восторг от него пришел писатель Григорович). Для лепки этого образа Станиславский пользовался самым благодарным в нем материалом, не требовавшим трудной переработки этого лиризма. Мягкое добродушие, лучащаяся доброта — это одна из самых характерных и определенных черт в облике Станиславского-актера, одна из его сценических стихий. Брал ли он это из своей «аффективной памяти», говоря не очень уж удачным термином его «системы», или из своей творческой фантазии, но тут никогда не оставалось и слабой тени подделки, и слабого следа усилия,— тут была блистательная, подчиняющая правда [25-а]).

Большая гибкость таланта, пластичность внутреннего актерского материала убедительно сказались в том, что большой по силе и непосредственности лиризм Станиславский сумел проявить в образе совсем ином, почти противоположном — в старике Крамере из Гауптмановской пьесы. Антипод добродушия и легкой души. Угрюмый, замкнутый в себе старик с фанатическим закалом, с аскетической складкой, с лицом, которое не знает улыбки, с тяжелыми движениями, странный, жуткий. Забронированная душа, слух которой глух ко всему, что — жизнь, ее трепет, ее боль, ее падения и взлеты. Но у этой души была своя тайная музыка. Почти неслышная. И вдруг она зазвучала так явственно и так нежно, — когда длинный черный старик с длинными руками и прямыми плечами стоял у гроба сына-самоубийцы и повторял: «Знаете, Лахман...» Сквозь тугие оболочки пробился тончайший лиризм. И весь этот Крамер-Станиславский осветился совсем иным, нежданным светом. Я верно передал свое непосредственное впечатление от этого момента: «хотелось повернуть спектакль назад, чтобы отчетливо разглядеть в этом новом свете Крамера и полно пережить, не развлекаясь оболочкой, трагедию его души, затянувшейся сверху ледяной корою».

Наконец, чтобы исчерпать эту сторону Станиславского-актера, напомню об его Левборге из «Гедды Габлер», которого я до сих пор считаю одним из самых замечательных, недооцененных исполнений Станиславского. К большому сожалению, иконография Станиславского далеко не полна, в ней есть самые досадные, уж никак не восстановимые пробелы. Один из самых досадных — Левборг. Словесным изображением его не восполнить, во всяком случае — по далекому воспоминанию. Почти не было грима, никаких внешнехарактерных отмет, как в только что упоминавшемся Крамере или в замечательно сотворенном Станиславским Штокмане, одной из крепких основ его

замечательно актерской славы. Ничего броского, к чему, к слову сказать, у Станиславского долго было большое влечение. И все таки — неповторимая своеобразность. Совсем лицо Станиславского, и все-таки — лицо гениального сумасброда Левборга. Словно «грим» шел изнутри, был под кожей лица и так преображал

М. Г. Савицкая «Ирэн»
Ибсен «Когда мы мертвые пробуждаемся»
1901 г

его. Единственным гримером тут была душа. Не могу говорить за других, за зрительную залу, к слову сказать, — совсем не оценившую этого раннего спектакля Художественного театра и Станиславского в нем; но по своей памяти могу сказать, что эта сторона произвела тогда на меня очень большое впечатление, притом — впечатление неожиданности. Да и многое другое в этом исполнении Станиславского было такою неожиданностью. Неожиданна

А. Чехов «Три Сестры» — 1902 г IV акт

была громадная волнующая сила. Неожиданна стремительность чувств, их вулканичность, что-то вихревое в исполнении. Что то до-красна накаленное. Когда я провожу перед своею памятью все исполнения Станиславского, и до Художественного театра, и на его четвертьвековом протяжении, — я не могу не то что поставить знак равенства, но и провести сколько нибудь близкой аналогии между всем другим и Левборгом. Была ли это гениальная случайность, или какая то сторона в Станиславском-актере затерялась, неразработанная, не раскрытая, — я не знаю. Тут и все свойства актерского механизма, противоборствующие выражению бурных страстей, подались под сильным напором изнутри, словно были снесены с пути.

Во всяком случае, фактически исполнение роли Левборга всетаки — только случайность у Станиславского; ее можно вводить для поправки, но на ней нельзя строить характеристику. Существеннейше же в актерском творчестве Станиславского — создание характерных образов, по преимуществу — комедийного стиля. То, что я говорил о лиризме, — лишь осложняющий, обогащающий отсвет. Эти образы он постепенно научился делать великолепно, в прекрасном соединении жизненной правды, душевной и бытовой, и сценической остроты, выразительности.

Мастерство это проделало сложную эволюцию, и ее «сквозное действие», ее ось — все более полный переход от характеристики извне к характеристике изнутри, из души, от искусного подбора внешних черточек, слагаемых затем в образ и обволакиваемых «психическою оболочкою» — к целостному переживанию зерна образа, из какового переживания затем уже вырастают

эти внешние черточки и как бы ставят акценты. Лишь такой сценический метод признает Станиславский в теории и понемногу всецело подчинил ему свою практику. И это была целая революция в его личном искусстве.

Было ходячим мнением, будто Станиславский сначала придумал для Крамера длинные руки, окаменелую шею, большие прямые плечи, сначала придумал для Штокмана близорукость, два крепко сложенных и вытянутых пальца правой руки, неплавную речь и т. п., а уж потом сложил из этого образы; от этого, как говорили, «пошел», и к этому пристроил характеристику и психику. Из того, что эти внешне-характерные черты бросались в глаза и запоминались, как четкие внешние знаки, вовсе не следует, что они и хронологически первенствовали в процессе созидания, в творческой работе или что они были какою-то сценическою самоцелью. Хронологическая последовательность, а вместе — и ценность для творящего были обратные. Станиславский пришел к двум пальцам, к движению, поправляющему очки на близоруких глазах, к длинным, точно приставшим к корпусу рукам от внутреннего восприятия образа. Из него родилось все внешнее, в процессе самопроизвольного зарождения, и уж потом было принято, одобрено и закреплено проверяющим умом, как оболочка роли.

К. С. Станиславский «Вершинин»
«Три Сестры»

Но этот процесс, замечательный в своих завершениях, в своих последних результатах, — потребовал времени, был преодолением иной методы. И как проделал этот путь сам Станиславский, так проделал его и весь Художественный театр, совокупность его актеров. Отзвуки старой методы держались, слабея, когда новый принцип уже торжествовал. И я, например, думаю, когда Станиславский играл Митрича во «Власти Тьмы», — почему-то снова зазвучал отголосок этот старой методы. Вероятно потому, что образ никак не

М. И. Германова «Ольга»
«Три сестры»

устраивался «изнутри», не складывался через вживания в него, не облекался выразительною и интересною плотью, а играть было неизбежно. Тогда, в безнадежности усилий, был призван на выручку старый прием, появилась лиловая шишка, появились залепившие рот усы, появилась шамкающая речь и т. д. Как будто все обстояло благополучно. Но от того, что образ был сотворен, вернее — сложен, таким путем, а мы уже привыкли у Станиславского и в Художественном театре к совсем другому и уже угадывали процесс в результате, — этот Митрич не обрадовал и остался одним из самых неудачных исполнений позднейшего Станиславского. Конечно, у меня нет никаких фактических доказательств, что роль Митрича делалась именно так и именно потому, как я это изложил. Но чем больше я вглядываюсь в Митрича-Станиславского и сличаю с его другими сценическими созданиями, — я все больше убеждаюсь, что мои догадки во всяком случае близки к правде. И эта неудача меня радует, как доказательство «от противного» правильности подлинной методы Станиславского и его театра.

Сложен актерский облик Станиславского и многообразны его сценические выражения. Еще придется, конечно, к ним возвращаться. Думается, пока для преддверия «биографии» Художественного театра, он обрисовался достаточно. Ясна громадность силы, входившей в состав нового театра, и видны слагающие ее элементы.

Конечно, еще существеннее был для театра Станиславский-режиссер, тот, кто будет планировать, организовывать и направлять, толкая на новые

пути, коллективное творчество этой молодой сцены. Не через Станиславского-актера, но через Станиславского-режиссера, крепко соединившего эту свою работу с такой же работой Вл. И. Немировича-Данченко, Художественный театр получил свои лики, разные в разные моменты, и свое единое существо.

И этот Станиславский, — режиссер, — как первый, выше бегло обрисованный, стал слагаться в том же Обществе искусства и литературы.

Если Станиславский — прирожденный актер, он в такой же мере — и прирожденный режиссер. Эти два театральных устремления и эти две сценические одаренности далеко не всегда, и даже далеко не часто, находятся в соединении, живут в одной душе. Потребны очень различные свойства. Для актера прежде всего — фантазия образа, фантазия индивидуального сценического бытия; для режиссера прежде всего — фантазия целого спектакля, как объединяющего эти индивидуальные сценические существования, как оковывающего их внешним и внутренним единством. В этом — главное различие в предпосылках творческого акта того и другого. Для актера спектакль, как бы великолепно он ни сознавал и ни чувствовал его целостность, всетаки непременно мозаичен. Это — психологическая неизбежность. Из ответов по одной анкете об актерском творчестве я знаю, что некоторые актеры прежде всего видят целое, уж потом — себя, как часть в этом целом. Я не имею абсолютно никаких оснований не верить полной искренности этих ответов и правильности самонаблюдений. Но я, во всяком случае, считаю это исключением. А по правилу, по самому существу вещей непременно обратное. Актер сосредоточивается на себе, на своей роли, как на некоем целом, и только уже потом, во вторичном творческом процессе, начинает мыслить и ощущать себя и как частицу большого целого. Для

О. Л. Книппер «Маша»
«Три сестры»

В. В. Барановская «Ирина»
«Три Сестры»

режиссера обязателен процесс обратный. Вот почему, думается, так трудно настоящее режиссирование участником спектакля, и это важнее всяких чисто технических и бытовых трудностей. Помимо особой фантазии нужна режиссеру и особая воля, особая чуткость к проявлениям чужой творческой индивдуальности, нужна особая культура, специфическая изощренность слуха и зрения. Кто всем этим обладает, тот — прирожденный режиссер. Качества эти, в своем полном сочетании, очень редки, потому так редки настоящие режиссеры, и так болеет их отсутствием большинство театров, не у нас только.

У Станиславского — такое их сочетание; прежде всего — богатейшая фантазия целого спектакля. Через нее он восходит от мертвых страниц пьесы к спектаклю. Эта фантазия в своих крупных чертах сразу родится, таинственным для нас процессом, от соприкосновения с текстом. И уж потом начинается изощренная работа перевода этой фантазии в сценическую реальность при посредстве живых актеров и мертвых вещей. Если не план спектакля, как в очеловеченной и овеществленной поэзии, то его мелодия, его основные звучания у Станиславского интуитивны, внезапны,—как бы аналитичны, кропотливы ни были дальнейшие «инкорпорации», режиссерские осуществления. Иногда уже в процессе осуществления, под какими-то от него толчками, вспыхивает другая, отличная от начальной, фантазия. Но она — такая же интуиция. Две фантазии вступают в борьбу, и ее исходом решается спектакль. Таким мне представляется в основном абрисе режиссерский процесс Станиславского. Размышления приходят потом и как бы подставляются под первичное режиссерское «видение». И затем все так переплетается, перепутывается, что кажется, будто весь план есть только плод глубоких вдумываний и сложных выкладок.

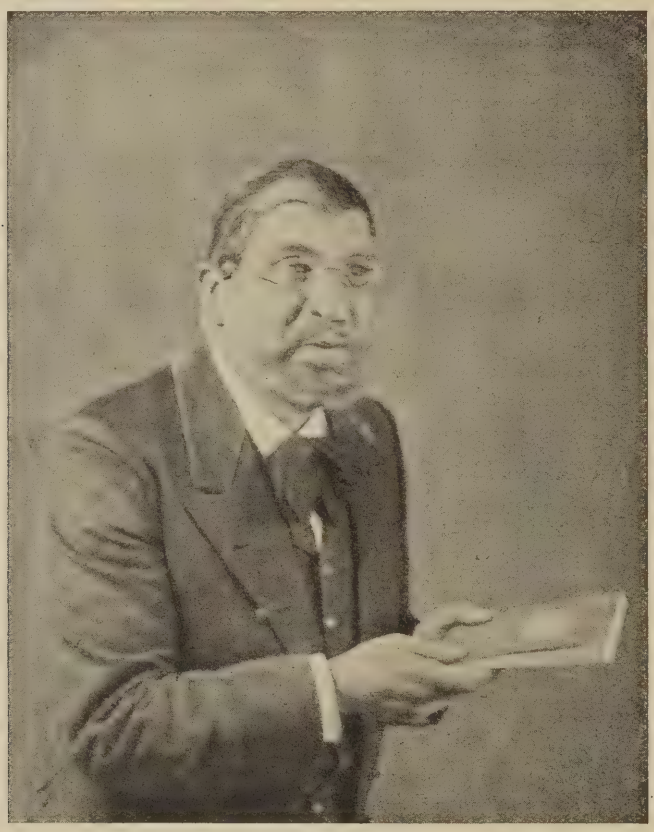
Первым режиссерским опытом Станиславского была постановка в Обществе одноактного этюда «Горящие Письма». Уже в этом дебюте и, собственно, режиссерском пустяке Станиславский хотел быть новатором, внести в него правду бо́льшую, чем бывало до того на сцене, естественность подробностей обстановки и, что еще существеннее в эволюции,— пережитость в паузах. Режиссер, да еще новатор, требующий чего-то непривычного, — нуждается в авторитете. Его у Станиславского, конечно, не было. Он прибегнул к уловке.

«Чтобы меня лучше слушали, — рассказывал он, — я решил сослаться на авторитет выдуманный: я будто бы видел эту пьесу в Париже, и там она будто бы исполнялась именно так вот, как я ее теперь ставлю». Не знаю, подействовала ли эта военная хитрость, но своего Станиславский, видимо, добился. Мизансцены были необычны, любительская жестикуляция утихомирена, введены паузы, по возможности наполнены содержанием; павильон омеблирован по возможности правдиво, чтобы давал иллюзию подлинной, живой комнаты, а не театрального павильона. Этого режиссерского дебюта я не знаю, спектакля не видел. Но характерны тут не эти маленькие достижения, а самые задания, линия устремления дебютанта.

Приблизительно ко времени этого дебюта относится одна важная запись в дневниках Станиславского. Несмотря на обширность, я должен ее здесь воспроизвести, по своей книге о Станиславском [26]). «Я страшно начинаю бояться рутины, не свила ли уже она во мне гнезда», — записывает он. — Вот тут-то и задача внести на сцену жизнь, миновав рутину, которая убивает жизнь, и сохранив в то же время сценические условия. Вот оно, то главное и, может быть, одно из последних трудностей актера (и режиссера). Удастся пролезть через это ущелье между рутиной и сценическими условиями, — попадешь на настоящую жизненную дорогу. Эта дорога без конца, в ней много простора выбора, есть где разгуляться и развиться таланту. Но если застрянешь в этом ущелье, то в нем и задохнешься, потому что в рутине нет воздуха, нет свободы и простора. В этих условиях талант вянет и погибнет навсегда». Целая программа

В. И. Качалов «Тузенбах»
«Три Сестры»

и символ веры. Самое в нем основное — «в рутине нет воздуха» Это уже тогда стало для Станиславского альфой и омегой, сердцевиной его сценического и, в частности, режиссерского миросозерцания, это определяло его поведение. А как дальнейшее раскрытие основного принципа — необходимость пробраться тесным ущельем между рутиной и сценическими условиями,



А. Л. Вишневский «Кулыгин»
«Три сестры»

найти какую-то равнодействующую между жизненною правдой и театральной условностью, от которой нельзя просто отмахнуться, Станиславский интуитивно это постигал. Вся дальнейшая медленная работа его, как режиссера, — в отыскании этого тесного пути через «ущелье», в прокладывании троп, уводящих все дальше от рутины, от освященного театральною стариною, приводящих все ближе к новой, широкой правде, но вместе с тем примиряющих ее со сценическими условиями и сценическою условностью.

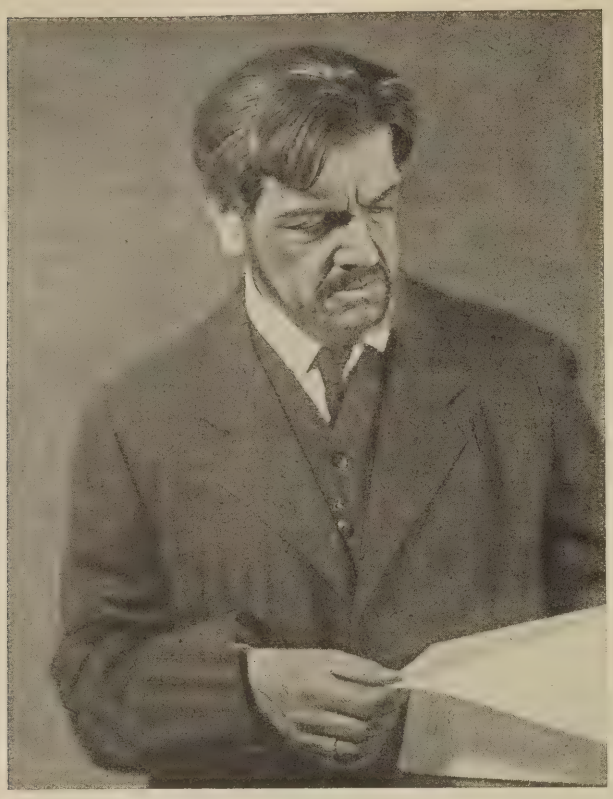
Такая большая программа не могла быть выполнена сразу, такие тропы не могли быть отысканы и утверждены легко и быстро. Труднее же всего было нащупать вот эту заветную равнодействующую. Были неизбежны уклоны в сторону, односторонности увлечений. История этих блужданий и есть история режиссуры Станиславского и до, и в Художественном театре. «Мне кажется, что я подхожу к этому страшному препятствию», — так закончил Станиславский цитированную только что запись в дневнике. Эти слова ясно показывают: Станиславский понимал всю трудность предстоящего дела. Оно его пугало. Но воля к преодолению «страшного препятствия» была слишком сильна, слишком напряжена. И постепенно, в процессе очень сложном, препятствие было преодолено.

Робкий режиссерский шаг в «Горящих письмах» был направлен к бо́льшей правде на сцене в обстановке, в размещении на ней персонажей, в сплетении их диалогов, в перемежающих их, не пустых, но чем-то заполненных, насыщенных паузах. Все это было еще очень скромно; если интересно, то не как результат, но лишь как тенденция. Она получила колоссальную поддержку и громадное обогащение в спектаклях посетивших Москву мейнингенцев. Я уже говорил, — Станиславский был тот, чья фантазия была сильнее всего ими подстегнута, который шире всего воспользовался данным ими уроком, полнее всего воспринял и с наибольшим напряжением стал проводить в своей практике.

А. Р. Артем «Чебутыкин»

«Три сестры»

Мейнингенство — явление сложное; соучаствовали в нем многие элементы. Одни постигались быстрее и легче, потому что сразу бросались в глаза и говорили особенно внятно о выгоде, какую дают спектаклю. Другие лежали глубже, их разглядеть и оценить было не так-то просто.



В. В. Лужский «Андрей»
«Три сестры»

Сообразно с этим расположились внимание и увлечения Станиславского-режиссера. В соответствии с заговорившим в нем в ту пору так сильно стремлением к внешнему правдоподобию спектакля, к отходу от рутины в сценической обстановке, пленила его у мейнингенцев прежде всего и сильнее всего именно эта сторона их работ, небывалая до того правдоподобность исторической или бытовой обстановки, костюмов, гримов, всего «тела» спектакля, его внешнего окружения. По этой части мейнингенцы были замечательные мастера. Их «Валленштейн», их «Орлеанская дева», «Вильгельм Телль», «Мария Стюарт», «Шейлок» развертывали перед зрителем картины изумительной исторической верности. В декорациях, костюмах, бутафории воскресало в своей живописности и необычности прошлое. Все было подсказано и выверено музеями, археологическими коллекциями, гравюрами, портретами. Не была пренебрежена ни одна мелочь. И всюду было стремление к вещам подлинным. Массивные двери с звучащими замками, настоящие шлемы, латы, мечи. Мы теперь знаем истинную ценность всего этого в театре, — и музейной точности, и подлинности. Знаем, сколько есть в этом напрасного, ненужного, даже вредного своею антитеатральностью. Но нельзя вырывать мейнингенство и, в частности, сейчас указанную его сторону из историко-театральной перспективы. Это была реакция против развязной лжи прежних сценических постановок, против их исторической безграмотности, не искупавшейся никакими специально-сценическими добродетелями. Чтобы обновиться, притти к нужному, театр должен был пройти через это. Эти его грехи были во спасение. И было неизбежно, что новизна ударяла в голову, что палка в увлечении перегибалась в другую сторону, что было в этих мейнингенских спектаклях и подражаниях им, подражаниях русских — в том числе, археологическое

крохоборство. На тогдашнего Станиславского, как чумы боявшегося сценической рутины, именно эта сторона произвела прежде всего впечатление. Это было первым для него откровением: вот как можно и нужно спастись от рутины, вот выход на свежий воздух. Он это воспринял, как новый завет режиссуры. А восприняв, он, натура в театре исключительно цельная и действенная, не мог не начать осуществлять. При первой же возможности претворил в режиссерское дело. Так был поставлен им на «блюдечке» Охотничьего клуба, на которое втискивались спектакли Общества искусства и литературы «Отелло». Хотелось передать по-мейнингенски Венецию, Кипр, исторический быт. Я могу смело утверждать, что в этом отношении подобного спектакля на русской сцене до того еще не бывало. Это был несомненный шаг вперед. Он начинал путь, каким изрядно долго шел потом Художественный театр.

Конечно, эта линия режиссерского поведения делала и смешные наивно-курьезные извилины. Ясно говорит об этом хотя бы одна маленькая деталь. Я лично ее или не заметил, или не запомнил. О ней еще недавно рассказывал мне один из ближайших соратников Станиславского: в одной сцене трагедии «Отелло» он протягивает меч. Станиславский так мизансценировал это, чтобы зрительной зале был побольше и получше виден меч, чтобы он обратил на себя внимание. Дело в том, что меч был вывезен из Венеции и представлял музейную ценность. И казалось молодому Станиславскому, что это крайне важно, чуть ли даже не важнее содержания сцены. Это было не щегольство, — это был «принцип», так наивно оборпувшийся. Это было увлечение вещной стороною мейнингенства, мейнингенскою подлинностью в аксессуарах. Своего

В. Ф. Грибунин «Ферапонт»
«Три сестры»

И. А. Подгорный «Федотик»
«Три сестры»

рода «детская болезнь» тогдашней театральной левизны и новизны... Болезнь совсем прошла не скоро. Давала себя иногда знать и в Художественном театре, только роль венецианского меча играли старорусские «настоящие» вышивки, подлинные кички, даже безделушки на этажерках и горках Фамусовской квартиры... Но нельзя за «детскою болезнью» проглядывать роста организма. Нельзя сводить к этим мелочам, как они ни характерны, содержание крупного сценического, режиссерского шага. Это было бы слишком неисторично.

Мейнингенство гналось, во всяком случае, не только за мелочною точностью или подлинностью, за археологической, исторической или этнографической правдой и занимательностью деталей. Для мейнингенцев все это было, в конечном счете, лишь орудием для достижения верности и характерности целой картины. Так они стремились выразить атмосферу пьесы, стиль эпохи, даже настроения действия. Может быть, лучше всего в этом смысле были их «Разбойники». Вряд ли когда молодая Шиллеровская драма воспринималась так целостно и была так ярко ощущаема в своей атмосфере, как в мейнингенском спектакле. Тут был не только нужный колорит, но и веял нужный дух, действие не протекало в безвоздушном пространстве. Эта сторона мейнингенских постановок, мейнингенской режиссуры не была воспринята Станиславским столь полно и отчетливо, как первая, но и она все таки не прошла совсем мимо его внимания и его режиссерского сознания. Отчасти отразилось это в спектакле «Отелло», много больше — в спектакле Гутцковской драмы. Как актер, Станиславский был тут не очень-то удачен. Его Акосте не хватало бурности темперамента, романтических красок, звучали русские бытовые ноты и т. д. Конечно, он не мог итти в сравнение с виденным до того Акостой — Ленским; и если Станиславский превосходил их натуралистической правдой, что сам особенно, кажется, ценил в этом своем исполнении, то это было не положительной, но отрицательной стороной его Акосты. Много счастливее был в спектакле Станиславский-режиссер. Сделанный им спектакль давал большое впечатление, волновал, крепко

запомнился. Потому что в нем был дух и колорит эпохи, был старый XVII век, Амстердам, и не только в мелочах заботливо воспроизведенной историко-бытовой картины. Чувствовалось меценатство Манассе, чувствовался еврейский уклад, подчиняющий, поглощающий личность, сковывающая сила вековых традиций, религиозный и национальный фанатизм. Иногда режиссерские краски накладывались уж слишком густо, забота об их яркости и верности разрушала их сценическую правдивость. Так было хотя бы в сцене отречения Акосты, получившей излишнюю неистовость. Тоже — неизбежный спутник первых увлечений. Они будут медленно изживаться, они захлестнут некоторые годы Художественного театра. Вопреки им эта сторона режиссуры Станиславского была ценная. Она была нова, свежа, в ней был крупный шаг вперед. Русское сценическое искусство обогащалось.

Тот же спектакль «Уриэль Акосты» свидетельствовал, что Станиславским была полно воспринята и вовлечена в его режиссерскую практику еще одна важная сторона мейнингенства: сценическая толпа. В спектакле «Акосты» она получила раньше у нас небывалую характерность, выразительную жизнь. Эти амстердамские евреи, на празднике у Манассе и в синагоге, действительно жили своею сложною жизнью и участвовали в развитии действия. Станиславский сначала расчленил эту «толпу» на составные части и каждую разработал отдельно, придав характерность через индивидуализированные гримы, через жестикуляцию, через назначаемый ей звуковой и пластический рисунок. Для каждого из толпы были даже написаны маленькие роли, приданы ему какие-то слова. Расчленивши же так на части и разработав каждую в отдельности, режиссер затем соединил их в целое, объединил общею жизнью в сложных картинах определенного звучания.

И. Н. Берсенев «Роде»
«Три сестры»

Я не знаю, взял ли Станиславский эту методу готовою у мейнингенцев или, добиваясь того, что увидал у них, сам разработал приемы осуществления сценической толпы. Но результаты это дало большие, каких до спектакля «Акосты» в Обществе на русской сцене не бывало.

Потом мы увидим, — это стало методой и Художественного Театра, там было очень усовершенствовано, широко развернуто. Сценическая толпа проделала там большую эволюцию, сначала в сторону все большей сложности и конкретности, затем — в сторону выразительной простоты и стилизации. Спектакли Художественного театра интересно размещаются по линиям этой эволюции сценической толпы, причем, однако, смена стилей толпы не имеет строгой хронологической последовательности, знала возвраты назад и перебои. Во всяком случае — первый, сильный толчок всему этому движению дан в ранних, в Обществе, режиссурах Станиславского. Горячая фантазия вооружалась методами для своего перевода в театральную действительность.

Мейнингенцы, поскольку они показали себя в Москве, не прилагали своих сил и своих методов к воспроизведению на сцене современности и ее быта [26-а]). Но русский репертуар в значительнейшей своей части — бытовой. Использовать мейнингенские принципы в бытовой постановке было задачей Станиславского в его работе над «Плодами просвещения». Он разрешил ее очень удачно. Этот спектакль — одна из самых больших его побед до Художественного театра. Он хотел выразительно показать три бытовых пласта, переплетение трех бытовых мотивов — бар, слуг и крестьян. И сумел это сделать. Самое задание говорит, что Станиславский начинал осложнять свои режиссерские задачи; в них привходил социальный элемент, и невольно режиссерская техника становилась на службу идейным целям. Социальные контрасты его интересовали только как художника, в них занимал его сценический эффект, — «тенденция» прирастала сама. Во всяком случае, спектакль «Плодов просвещения», так разрешавшийся, говорил, что Станиславский не был только подражателем, робким копиистом мейнингенцев; он был учеником, учившимся не для того, чтобы повторить, но чтобы итти дальше по хорошо усвоенному пути. Усвоение было творческое. Так копил этот режиссер, на маленькой сценке Общества, богатства для того большого нового театра, который ждал его, и о котором он, вероятно, уже начинал мечтать.

И зоркий глаз Вл. И. Немировича-Данченко, бывшего на спектакле «Плодов просвещения», увидал, что накапливается богатство, что заложены в этом любителе большие возможности. Его, Немировича-Данченко, интересовало и волновало в театре не мейнингенство, он был устремлен к иному, более глубокому и важному, в своих поисках нового театра, освобожденного от налипших на него за долгое плавание ракушек. Он был прежде всего «психологичен», его занимала правда души и ее сценических выражений. Он вобрал в себя все богатое наследие русской духовной культуры, то, что вошло в нее через Пушкина, Льва Толстого, Достоевского. Он был крепко связан с

заветными мыслями и идеалами лучшей русской интелигенции. Выразить именно это—вот задача того театра, о котором грезил Немирович-Данченко. Это был его первый вклад в будущий Художественный театр. Но он был слишком театральный человек, в лучшем смысле термина, что-бы не понять,

А. Р. Артем
«Перчихин»

«Мещане» — 1902 г.
III акт

А. Харламов
«Петр»

что и в этих, увиденных им в работе Станиславского выражениях режиссуры, заключена крупная и неоспоримая ценность, что это — один из ликов того нового театра, которого взыскует его душа реформатора сцены. Очень возможно, что та мысль, которая позднее продиктует письмо Станиславскому с предложением встретиться, которая приведет к беседе в «Славянском Базаре», а через нее — к Художественному театру, — она имела первое,

неосознанное рождение в зале Немецкого клуба, на спектакле Толстовской комедии. К слову сказать, самая комедия Немировичу-Данченко совсем не понравилась, показались ложными те самые контрасты, которые дали толчок режиссерской фантазии Станиславского. Но его привело в восторг исполнение Станиславским роли добродушно-глупого Звездинцева. Он оценил множество тонких, характерных подробностей игры. И его особенно насторожила режиссерская сторона спектакля. Так как дуумвират Немирович-Данченко — Станиславский лег в основу Художественного театра, — мне показалось нужным отметить и первые точки соприкосновения, зачатки будущего объединения сил для общего театрального дела.

Сильный рост Станиславского-режиссера сказался в постановках «Потонувшего колокола» и «Ганнеле» Гауптмана, уже в самом преддверии Художественного театра. Элементарное мейнингенство оставляло режиссера безоружным перед некоторыми задачами этих спектаклей, перед философскою широтою авторских замыслов и перед фантастическими их облочками, перед сказочным характером «Ганелле» и ее видений. Богатая режиссерская фантазия и сценическая выдумка Станиславского нашли прекрасные разрешения для многих таких задач. Реалист-«бытовик» в первой части «Ганнеле», в обстановке, в гримах персонажей, в компановке их в группы, — он во второй части дал вольный простор фантазии и изощрил свою находчивость и свой вкус для ее сценических осуществлений. В видениях «Ганнеле» отражаются, причудливо сочетаясь и преломляясь, элементы детских сказок и детских верований, переплетаются с преображенными впечатлениями от печальной действительности. Все это было использовано Станиславским с большим и тонким мастерством, с поэтическою и специально режиссерскою чуткостью. Рука об руку работали поэт и техник, которые в истинном режиссере непременно должны сочетаться. Я отлично помню эти зыбкие тени, этих покачивающихся в каком-то особом ритме людей, ставших призраками. Это был технический прием. Но это было выражение сценическим средством поэтического чувствования. И слагалось сгущенное настроение. Спектакль говорил уже о большом мастере, в котором живут реалист и фантаст.

Эта двойная его режиссерская природа сказалась и в постановке «Потонувшего колокола» и позволяла справляться с труднейшими мизансценными задачами спектакля, с чрезвычайно сложною формою, почти не театральною, в которой поэт выразил свои художественные идеи. Кипела богатая фантазия, и режиссерское мастерство помогало ей преодолевать мертвую материю театра. Насколько я знаю, не только целое спектакля, но и все отдельные образы, по крайней мере, в их внешних обликах, все эти Виттихи, Водяные,

М. Горький и исполнители его пьесы «Мещане»

Лешие, Раутенделейн, — создание фантазии Станиславского-режиссера. Напряжение фантазии в этом спектакле было так сильно, — на осуществление ее Станиславский отдавал столько энергии и, что еще важнее, проявлял столько неожиданных, причудливых и ярких по новизне приемов, что, например, такая тонкая ценительница, как Г. Н. Федотова, близко знавшая и любившая «Костю Алексеева», не раз восклицала среди спектакля:

— Он с ума сойдет!

Я меньше всего говорил о внутреннем истолковании режиссером пьес и их образов в пору Общества, о таком воздействии Станиславского на отдельные исполнения ставимых им спектаклей. Эта сторона не была сильною в его работе, не отличалась такою глубиною, яркостью и новизною. В Художественном театре эта сторона ляжет главным образом на другие плечи. Ее, если не юридически по конституции театра, то фактически возьмет на себя другой дуумвир, Вл. И. Немирович-Данченко. Это — его драгоценный вклад в формирующийся театр — вклад, без которого уверенно можно сказать, этот театр не стал бы Художественным театром. Но все мое предшествующее изложение должно показать, каков был вклад Станиславского, какого размера и характера сила и какой энтузиазм притягивались к осуществлению мечты о новом театре.

Я уже несколько раз говорил, — она, эта мечта, жила и в Станиславском. Но еще ярче, определеннее и настойчивее жила в Немировиче-Данченко. Он отчетливее сознавал, что наступило время ее осуществить, и что уже есть для того реальная возможность. Он угадал минуту. И он угадал Станиславского. Ему принадлежит инициатива и привлечение Станиславского к созданию Художественного театра.

На нем и должен я теперь остановиться

III

Станиславский — человек единого устремления. К театру. Театр — центр всего его существа и всего его существования. Театрально кристаллизовалась вся его богатая природа. Всегда о театре — все его мечты, думы, заботы и волнения души.

У Вл. Ив. Немировича-Данченко — двойное устремление, если брать этого славного основателя и блестящего водителя, кормчего Художественного театра не в статике последней его полосы, но в биографической динамике. У этой натуры и у этой жизни — две оси вращения, два центра. Но они не приходили в соперничество и борьбу за власть над человеком. Они

соприкасались плотно, и оба устремления, пересекаясь, перекликаясь, одно другим пронизываясь, наконец, гармонично воплотились в одном коренном его деле.

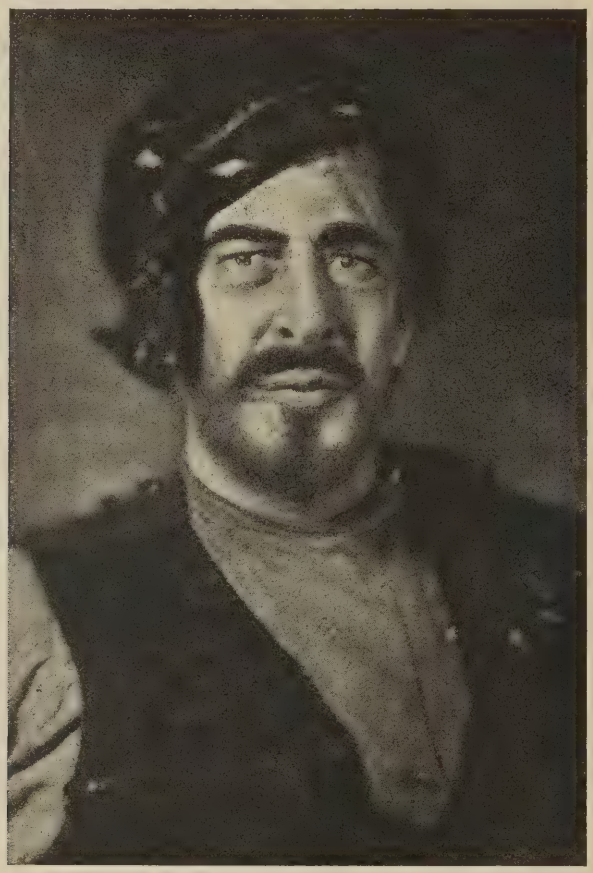
Этот двойной Немирович-Данченко, с двояким тяготением, четко выразился уже в его детском и отроческом облике. Вот немногие черточки и подробности. Они — автобиографического характера, так как я их знаю из

М. А. Громов «Митрич» | А. Р. Артем «Аким» | Н. С. Бутова «Анисья»

Л. Толстой «Власть тьмы» — 1903 г.

рассказов самого Немировича-Данченко [27]). На глубоком подоконнике его тифлисской детской были расставлены карточные короли, дамы и валеты. Эта бумажная труппа без конца разыгрывала всякие пьесы под режиссерством своего маленького антрепренера. Ему было семь лет, когда мать впервые взяла его в театр на представление «Горе от ума». Спектакль произвел в душе целый переполох. Чары сцены, театрально осуществленных вымыслов заворожили сразу и властно. Все подробности виденного в этот вечер неизгладимо впились в память, остались в ней навсегда. Скоро прибавились

столь же сильные впечатления от спектакля Лермонтовского «Маскарада», еще от некоторых. Подоконник, обращенный детской фантазией в театральные подмостки, заработал во всю: карточные актеры и их режиссер не знали устали. Короли и валеты играли все, что попадало режиссеру в руки.

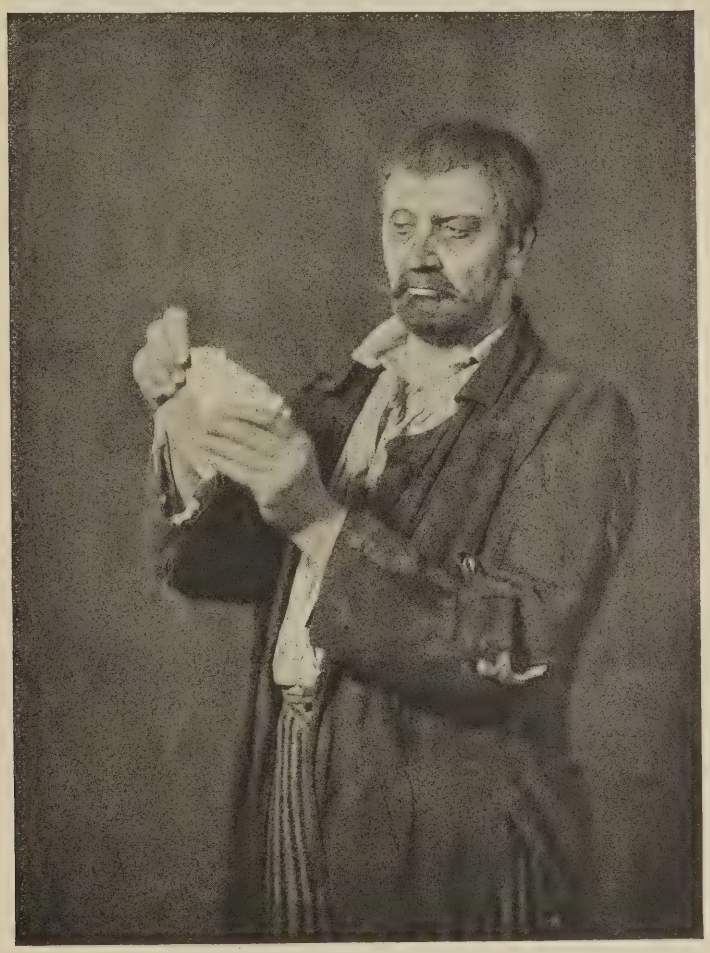


К. С. Станиславский «Сатин»
М. Горький «На Дне» — 1903 г

Играли «Скупого рыцаря», потому что в доме были томы Пушкина и были они любимым чтением мальчика; играли и какую-то высоко нелепую пьесу какого-то высоко нелепого драматурга, потому что и тетрадка с этою драматическою новинкою каким-то образом попала в квартиру Немировичей и, конечно, не миновала рук мальчика. А в стекла над подоконником был виден настоящий театр в Казенном саду, на противоположной стороне площади. Он дразнил разбуженное первыми театральными посещениями вообра-

жение, тревожил зародившуюся страсть. Так сказалось первое устремление — сценическое.

Мальчик стал гимназистом, надел синий мундирчик с серебряным галуном. Карточная труппа была распущена. Как будто театр потускнел. В горячих



В. И. Качалов «Барон»
«На Дне»

отроческих увлечениях его место заняло писательство. Тяга к нему выразилась в школьном журнале, в котором Немирович-Данченко был редактором и главным автором. Тут впервые выглянул второй лик Немировича-Данченко,— лик писателя. Писались наброски, рассказы, повести. Но первая, театральная страсть не молчала. Были написаны мальчиком две большие пьесы, бытовая

драма, «французская» мелодрама и водевиль с куплетами. Писательство начинало оформляться, как драматургия.

М. Ф. Андреева «Наташа»
«На дне»

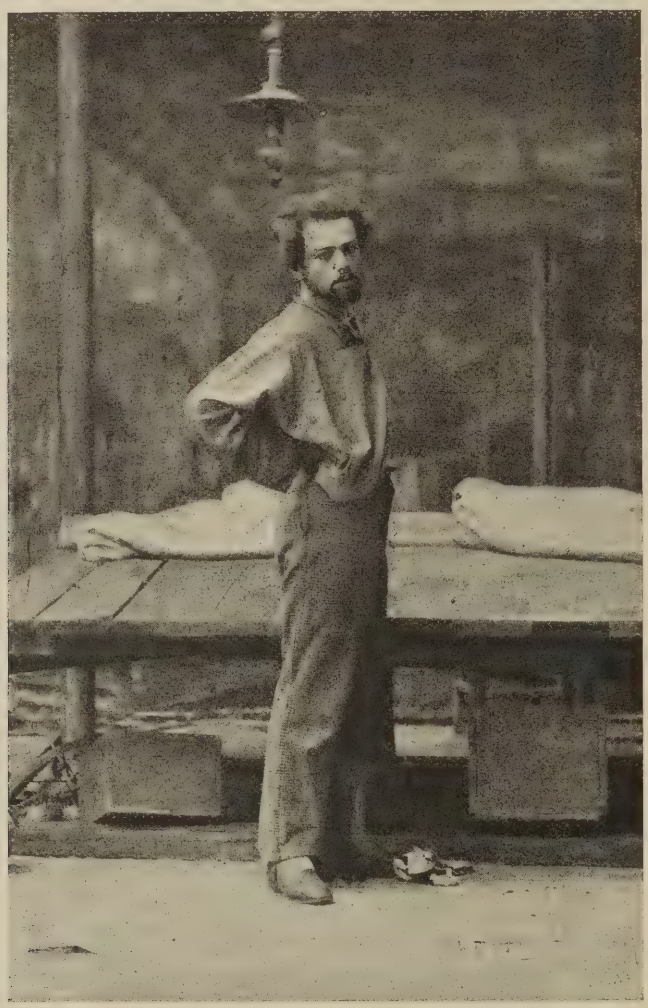
Так сказались рано оба стремления. Долгое время они раскрываются почти параллельно, с постоянными перекличками. Гимназистом выпускного класса Немирович-Данченко написал большую повесть и, конечно, мечтал сделаться заправским писателем, на что настраивала и писательская карьера значительно старшего брата Вас. И. Немировича-Данченко, которого он

узнал лишь в эту пору, и который был уже в некотором роде литературною известностью. Не то-что он подражал старшему брату в выборе пути, но его пример помогал внутреннему влечению окрепнуть; оно утрачивало ха-

П. М. Москвин «Лука»
«На Дне»

рактер какой-то эфемерности. В тифлисской бытовой обстановке, в какой жил юноша, мысль о карьере литератора могла казаться только причудой... И в это же самое время театральное устремление, питаемое случайными театральными знакомствами с семьями режиссера Яблочкина и актера Правдина, толкало Немировича-Данченко к сцене. Выход устремлению, конечно,—

в любительском кружке. Там Немирович-Данченко, студентом, приехавшим в Тифлис на летние каникулы, сыграл роль «любовника» в «Гражданском браке» Чернышева. Как он играл,—я не знаю. Не знаю, сказалось ли в люби-



А. Харламов «Васька Пепел»
«На Дне»

тельском исполнении подлинное актерское дарование. Во всяком случае, видившие актеры стали убеждать бросить все и итти на сцену [28]). Потом еще несколько ролей в этом кружке; потом, когда кружок распался, участие в спектаклях с настоящими, профессиональными актерами. И опять их одобрения и уговоры — решительно вступить на актерскую дорогу. Она, конечно, манила.

Устремление к театру было совершенно непреложное, совершенно несомненна влюбленность в него.

Каким же образом случилось, что юноша не уступил уговорам, совпадавшим с собственным страстным желанием? Думается, так решили чрезвычайно свойственный Немировичу-Данченко самоанализ, строгая внимательность к себе, редкое умение учитывать свои силы, сквозь день сегодняшний видеть дни грядущие и потому крепко владеть своими увлечениями. Они у него — очень сильные, но он не выпускает их из под своего контроля. Он — энтузиаст, он — интуитивист, но он всегда и вдумчив. Он — из тех, которые семь раз примерят, прежде чем отрезать. Вовсе не потому, что у него не хватает силы дерзания, но потому, что у него, рядом с вдохновением, — большая трезвость и выдержка. Вероятно, эти свойства были уже в юноше. Они стали в значительной мере определяющими в работе по руководительству Художественным театром. Часто говорили, что Станиславский — фантазия Художественного театра, Немирович-Данченко — его мысль. Пытливая и до какого-то момента решения — осторожная. А когда вдумчивость сделала свое дело, когда решение принято, тогда весь он — исключительное по силе напряжение для осуществления решения, непреклонная воля к нему и горячий энтузиазм.

В. Ф. Грибунин «Медведев»
«На Дне»

Именно такой комплекс свойств, именно такая душевная организация была нужна для создания нового театра и управления этим сложным и капризным механизмом. Только порыва, самого могучего, только одних крыльев, как ни широко их парение, — мало. Весь аппарат был бы шатким, может быть — давно был бы опрокинут изнутри или извне, если бы Немирович-Данченко не придал ему, благодаря указанным своим качествам, нужной устойчивости и силы двойного сопротивления; весь путь изломался бы в капризных зигзагах, если бы благодаря этим же своим качествам, Немирович-Данченко не выверял его и не находил во-время равнодействующих. Он вовсе не был гирей, задерживающий

лёт, — он был надежным регулятором. Этим отнюдь не исчерпывалась функция Немировича-Данченко в Художественном театре, — я уже отмечал, что им заложено идейное содержание этого театра, оформлен его не только

В. И. Качалов
«Цезарь»

А. Л. Вишневский
«Антоний»

«Юлий Цезарь» — 1904 г

эстетический, но и общественный облик, — но и она была одной из очень существенных.

Ну, так вот, может быть, эти же свойства, как я их сейчас обрисовал, удержали Немировича-Данченко от уступки собственному влечению и советам других, совпадавшим с увлечением, удержали от того, чтобы сделаться актером.

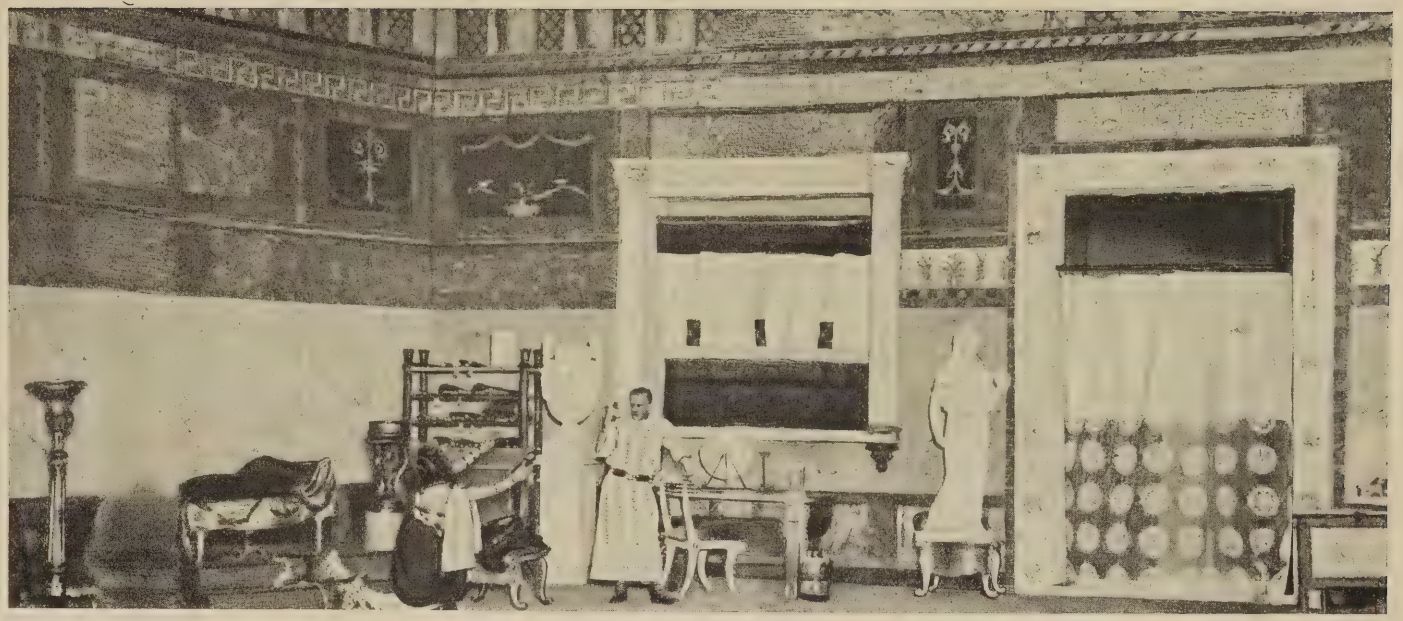
Но от проб своих сил на сцене он еще не отказывался. Участвовал в большом числе спектаклей, то в Московском Артистическом кружке, уже доживавшем остатки своей большой славы, то в Тифлисе, то в Пятигорске, играл все больше «любовников», играл не раз Жадова в «Доходном месте». Если б эти актерские экскурсы были лишь биографическою подробностью, эпизодом, — я бы не стал о них говорить, так как не факты этой жизни меня сейчас интересуют. Но в этих опытах играть, творить сценически изощрялось чувство сцены (весьма специфическое, какое вне практики наживается и очень трудно, и очень редко); в этих опытах играть развивалось понимание технической стороны актерского искусства, и укреплялась сила, оттачивалась меткость театрально-критического суждения. На опыте узнавался механизм сценических осуществлений, перевоплощений во внушенные текстом пьесы образы, вживаний в подсказываемое текстом чувство. Так Немирович-Данченко отрешался от дилетантского отношения к сцене, от отношения человека постороннего. Мало отвлеченно понимать, хотя бы и очень тонко, как все это делается, нужно и конкретно знать. Такое знание и такой авторитет суждения он наживал в своих актерских экскурсах. И все это вооружение чрезвычайно ему понадобится, когда он станет сначала преподавателем сценического мастерства, потом — основателем и руководителем Художественного театра.

Так как, продолжая играть, даже довольно много играя, Немирович-Данченко всетаки отчетливо знал, что актером он не будет, что не это — его путь, не на нем он полно проявит себя, — он напряг свою пристальность и свои силы в писательстве. Он вошел в Московские литературные кружки, сначала — помельче, потом — покрупнее. Сблизился с редакциями газет и журналов, с литераторами, писал много и разнообразно, как беллетрист, как фельетонист, как юморист, как театральный критик. Все делал хорошо, с талантом, с большою вдумчивостью, с непременною серьезностью в отношениях к своему писанию. Он пристально наблюдает и настойчиво проникает в характер и смысл наблюдаемого, будет ли то жизненное явление или театральный спектакль. И что бы он ни писал, хоть легкий газетный набросок, фельетон-однодневку, который умрет с днем его напечатания, рецензентскую заметку, — это непременно шаг в работе над собою, как писателем. Он никогда не полагается на импрессию, всегда выверяет ее мыслью и непременно хочет подняться к какому-то более широкому обобщению. Я узнал Вл. И. Немировича-Данченко, когда он еще участвовал в газетной работе, впрочем — уже заметно отходя от нее. Среди тогдашних талантливых газетных перьев он выделялся наибольшею серьезностью. И самый стиль его газетного письма был строгий, без причуд и капризов, как его почерк.

Газетная работа была финансовою необходимостью. Душа тяготела к повести, к роману. А еще больше того — к драме. Тут перекрещивались оба устремления, соприкасались оба центра его существа. Некоторые повести и

Л. М. Леонидов «Кассий»
«Юлий Цезарь»

романы нравились читателям выбором живой темы и правдивым ее изображением, искусным рассказом и умною мыслью; имели успех у критики. Но подлинное увлечение автора и главные его писательские напряжения принадлежали уже целиком драматургии, литературе для театра. Ясно, — почему. Перекликались оба голоса его души. Выражение этого влечения —



«Юлий Цезарь» Цезарь—В. И. Качалов IV-я картина

одиннадцать его комедий, расположившихся на протяжении двадцати лет (от 1881 до 1901). Максимальный успех достался предпоследней по времени— «Цене жизни». Вопрос о добровольно уходящих из жизни, о не выдер-

«Юлий Цезарь» «Воин»

жавших «тоски жизни» — был острым в тогдашней бытовой русской обстановке. Самоубийство, как результат заблудившегося в противоречиях миросозерцания и давшего трещину мироощущения, поддерживаемый социальными неправдами и их кажущейся безысходностью, — становилось как бы «бытовым явлением». Вскрыть его было задачею пьесы, помочь его пре-

одолеть своеобразным эвдаймонизмом — было скрытою ее мечтою. В качестве социального фона — новообразования в нашей крупной буржуазии. Хотя и отодвинутая за кулисы, присутствовала в пьесе фабрика с переплетением ее взаимоотношений. А технически увлекала некая новизна формы, сценического построения, в котором выстрел самоубийцы не кончал, но начинал пьесу, и центральный момент был занят чтением большого письма. Все это заметно выделяло Немировича-Данченко из тогдашней русской драматургии, говорило, что автор устремлен к новым задачам и методам в ней. И это же дало «Цене жизни» большой и очень продолжительный успех [29]).

Драматургия снова сближала, по-иному, с театром, приводила в близкое соприкосновение. Начиная с первенца, очень мало удачного «Шиповника» [30]), все комедии Немировича-Данченко [31]) игрались на сцене Малого театра. С успеха «Счастливца», в котором был блестящ диалог, Немирович-Данченко был уже признанным драматургом этого театра, в некотором роде — своим в нем человеком. Он следил за репетициями, иногда авторитетно вмешивался в подготовительную работу по спектаклю его пьесы. Так открывался ему весь механизм старейшего и серьезнейшего русского драматического театра, все его винты и пружины, господствовавшие навыки, традиции, рутины. Он мог выверять своими наблюдениями тут свои теоретические сценические взгляды. Под напором этих наблюдений и размышлений складывались новые взгляды, получали бо́льшую отчетливость и бесспорность. Отшлифовывалось театральное миросозерцание. Станиславский в Парижской Консерватории научился ненавидеть старую сценическую методу. Приблизительно так же действовало на Немировича-Данченко участие в работе Малого театра. Оба учились «от противного».

Он был уже баловнем в этом театре, его в нем ласкали, и он сам этот театр любил, восхищался большою одаренностью отдельных актеров, ценил их мастерство. Он понимал, что им значительно обязан успехом своих пьес. Он был горячим поклонником и другом крупнейших актерских индивидуальностей,— Федотовой, Ермоловой, Садовской и Лешковской, Ленского, Южина, Горева. Но все это не затмевало его критикующей, ищущей мысли. Напротив, от того, что индивидуальности были такие крупные, а полноты художественного удовлетворения всетаки не было, — мысль о неправильности сценической методы и театральной организации становилась только еще настойчивее и крепче. Рождались, носились в воздухе какие-то новые запросы. И не получали ответа. С этим уходил Немирович-Данченко со спектаклей Малого театра.

Обладающий в исключительной мере даром пристального внимания, никогда не ограничивающийся непосредственным впечатлением, но глубоко

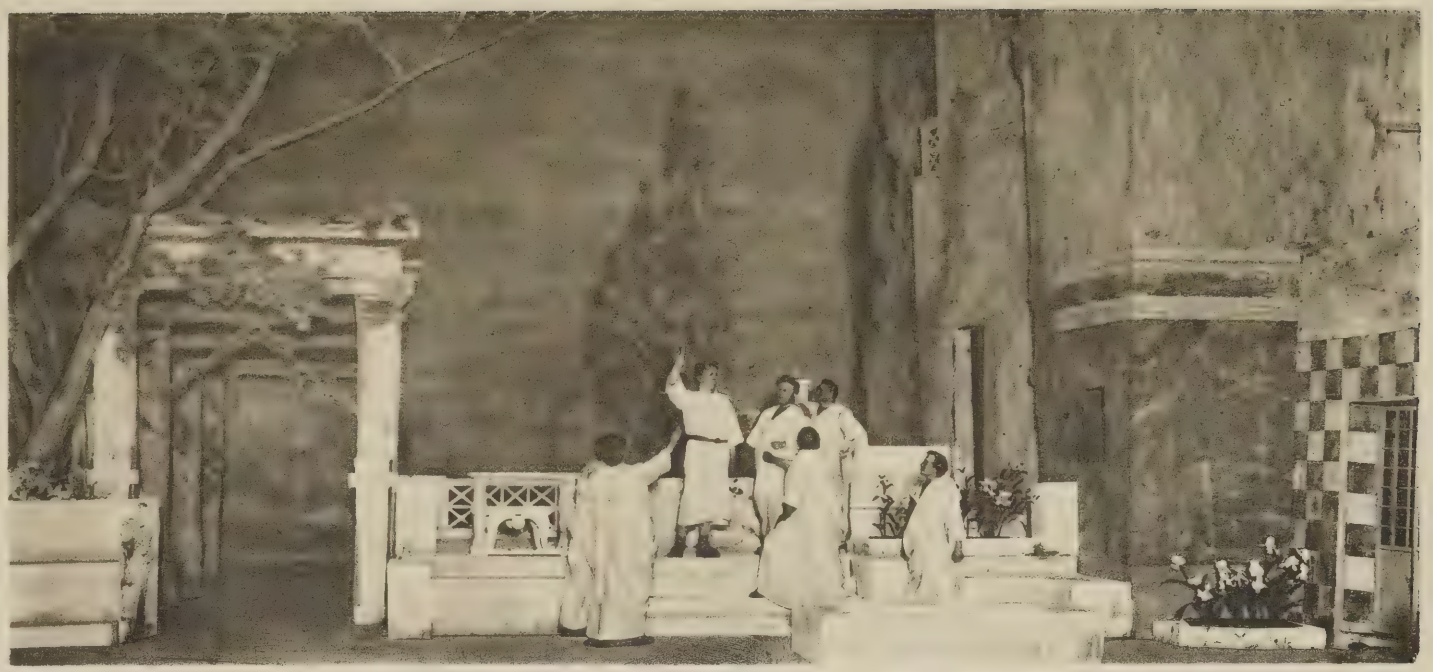
в него врывающийся, допскивающийся его причин, восходящий от частного к общему, так сказать, к первопричине [32]), — Немирович-Данченко проделал над впечатлениями и наблюдениями, выносимыми из Малого театра, большую работу. Он стал, пока—про себя, строгим судьею старого сценического искусства. Случайные, не полные, нераскрытые выражения этого, были в некоторых его газетных набросках, в его статье о «Театре и школе»[33]), доказывавшей важность «артистического воспитания». Мысль шла гораздо дальше того, что тут высказывалось. Постановка школы была лишь одной из

«Юлий Цезарь» Макет I действия

частностей широкого вопроса о театре и его искусстве, каким оно представлялось в то время.

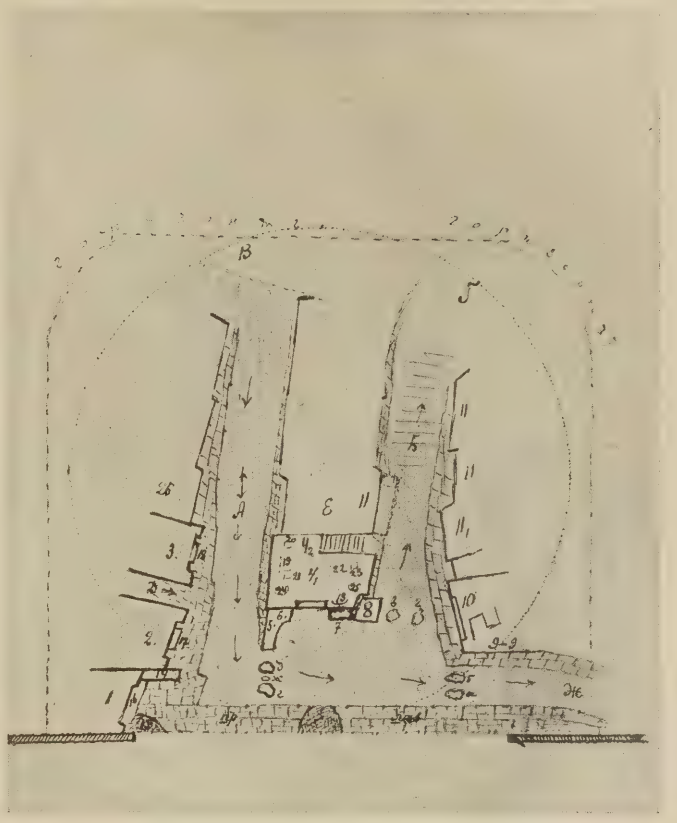
Та театральная «правда», которую давало это искусство, перестала его радовать. Может ли быть иная? Можно ли вернуть эту полноту театральной радости и полноту значения театра? Немирович-Данченко напряженно об этом думал, перебирал и связывал в одно разновременно рождавшиеся в нем на этот счет мысли. И понемногу ему открывались иные возможности, новая, полнейшая и важнейшая, сценическая правда.

Так как он был «словесник», то его больше всего интересовало в театре слово, роль слова и его современное положение в театре. Для слуха его воображения сценическое слово звучало уже как-то по иному, освобожденное от условности, от освященной неправды. Что́ оно может и должно произноситься и звучать по-иному, — стало его непреложным



Шекспир III акт „Юлий Цезарь“

убеждением. И через звучащее так слово выразится на сцене чувство в большей правде, и выразятся такие чувства и их оттенки, на пути выражения которых стоит старо-условная театральная речь. У Станиславского это была интуиция, и он тогда вряд ли мог бы ее прочно обосновать. У Немировича-Данченко это был результат долгих размышлений, и в его распоряжении был арсенал отчетливых аргументов. Вооруженный и сценическою практикою, он мог нащупывать и пути к осуществлению. От критики он отодвигался к созиданию. Преподносилась новая метода игры, система полнейшей сценической простоты и искренности.



«Юлий Цезарь»
Страница из режиссерского экземпляра Немир.-Данченко

Не только в актера и его игру, — Немирович-Данченко вглядывался и во весь обиход театра, во весь его сложный механизм. Его внимание привлекали все театральные порядки, и он различал то, что в них противодействует правильной работе искусства и его верному росту. У Немировича-Данченко есть зоркость к незначительному, которое на поверку оказывается имеющим большое значение. У него — природа систематика, — и она оскорблялась бессистемностью. В нем — организаторский талант, и он оскорблялся неправильностями организации. Он — эстет театрального порядка, — и этот его эстетизм оскорблялся беспорядочностью. Он, конечно, различал в театре главное и второстепенное. Но он знал, что не будет вполне благополучно и это главное, когда пренебрежно, неверно поставлено второстепенное. И на всем этом второстепенном должна лежать печать художественности. «Как составляется афиша, какой у нее вид, — о, это очень важно!» — не раз разновременно я слышал от него. Это — лишь один маленький пример, не лишенный характерности. Всю эту сторону театра он обсудил очень внимательно.

включил в свою театральную систему. И это еще укрепляло его волю к *своему* театру.

Особенно же укрепляли эту волю две черты в старом театре (т. е. в Малом театре, который был главным объектом его наблюдения и его критики): характер управления им и характер репертуара. Не из соображений политических, но лишь художественных он решительно отрицал бюрократический характер театрального управления, зависимость театра от посторонних ему, чуждых сил. Автор книги о Немировиче-Данченко Ю. Соболев приводит такие слова его: «Нет таких резких слов, которые были бы достаточно резки, дабы ими можно было заклеймить всю гибельную для дела систему этой

«Вишневый сад» А. Чехов — 1904 г. III акт

администрации» [34]), (т. е. той, которой был подчинен Малый театр). Нужно высвободить театр из под этого ига, вырвать его из таких рук». Эта мысль, по настоящему выстраданная в соприкосновениях с Малым театром, неосуществимая тогда для Малого театра, — не могла не укреплять воли к *своему* театру.

И, наконец, максимально действовала в этом направлении мысль о репертуаре. Писатель, Вл. И. Немирович-Данченко, конечно, больше всего в театре дорожил им. Я характеризовал репертуар, который господствовал. То, что игнорируется Чехов,—это ощущалось Немировичем-Данченко, как злая обида литературе и как большая беда театра. Чехов был уже самою сильною любовью Немировича-Данченко. Литератор и театральный человек сходились в этой любви. Известен факт: когда Немировичу-Данченко присудили за «Цену жизни» Грибоедовскую премию, как за лучшую из игранных на сцене пьесу

театрального года, — он энергично запротестовал: он не может принять премию, потому что она всецело заслужена не его комедией, но другою пьесою. Гордость сезона и гордость всей русской современной драматургии — «Чайка» Чехова (она в тот же сезон была поставлена в Александринском театре). Его стали убеждать, уговаривать, доказывали, что такой отказ от премии — оскорбление присудившей ее коллегии. Пришлось сдаться. Но в своем мнении Немирович-Данченко остался непоколебленным нисколько. «Чайка» — гордость нашей драматургии. Этого не понимают. Это скоро поймут», — говорил он. Мы знаем, как правильно он пророчествовал. Знаем и то, как много сам сделал для того, чтобы пророчество сбылось...

Чеховская драматургия восхищала Немировича-Данченко не только как литература, не только поэтическими качествами, правдою и существенностью изображений русской действительности и ее людей, не только поразительною чуткостью к сокровеннейшим переживаниям, к тончайшим чувствам и настроениям этих современных людей, сгибающихся под гнетом жизни и «проклятых вопросов». Все это чрезвычайно ценил Немирович-Данченко, сам — писатель и наблюдатель современности в ее различных выражениях. Но он еще понимал — чего тогда не понимал почти никто (стоит отметить, — не понимал и Станиславский), — что это по настоящему «театрально», что в этом — новая сценичность; сцене трудно усвоить эту драматургию, но, усвоенная, она даст ему громадные обогащения, раздвинет перспективы. Наконец, он понимал большую связь между своими запросами к актерскому искусству и чеховскою драмою, как дающею широкую возможность осуществлению таких именно запросов. Немирович-Данченко считал, что нигде не зазвучит влекущая его новая правда актерской игры так сильно и красиво, как в несценичных на привычный взгляд пьесах Чехова. Так в оценке Чехова-драматурга, как во мно-

О. Л. Книппер — «Раневская»
М. А. Жданова — «Аня»

«Вишневый сад»

М. П. Лилина «Варя»
«Вишневый сад»

гом другом, сочетались обе стихии этого человека, его центры литературный, писательский и театральный. Если один из толчков воле к своему театру шел от наблюдений над Малым театром, толчок, так сказать, порядка отрицательного, то другой толчок, уже порядка положительного, шел от знакомства с драматургиею Чехова и от влюбленности в нее, как пригоднейшую для сцены, и знакомства с новою драматургиею Запада (с Ибсеном — в первую голову).

Что эта воля к театру, рождавшаяся из указанных выше источников, под отмеченными толчками, не была какою то случайностью или результатом индивидуального самолюбия, стремления к личному театральному самоутверждению, но назревавшею историческою необходимостью, — ясно видно из одновременности возникновения такой воли в разных, так или иначе прикосновенных к театру, лицах. Та же воля возникла, к примеру, в П. Д. Боборыкине и в некоторых других писателях. «Все мы, т. е. друзья театра, мечтали о создании свободного «литературного театра», «к этой идее возвращались мы несколько лет», — вспоминал он позднее, откликаясь на праздник десятилетия Художественного театра [35]). Был даже момент, когда «воли» Немировича-Данченко и Боборыкина как будто объединились в одном практическом устремлении. Но сильнее всего была эта воля в первом из сейчас названных. И именно он был всячески вооружен для ее воплощения в дело.

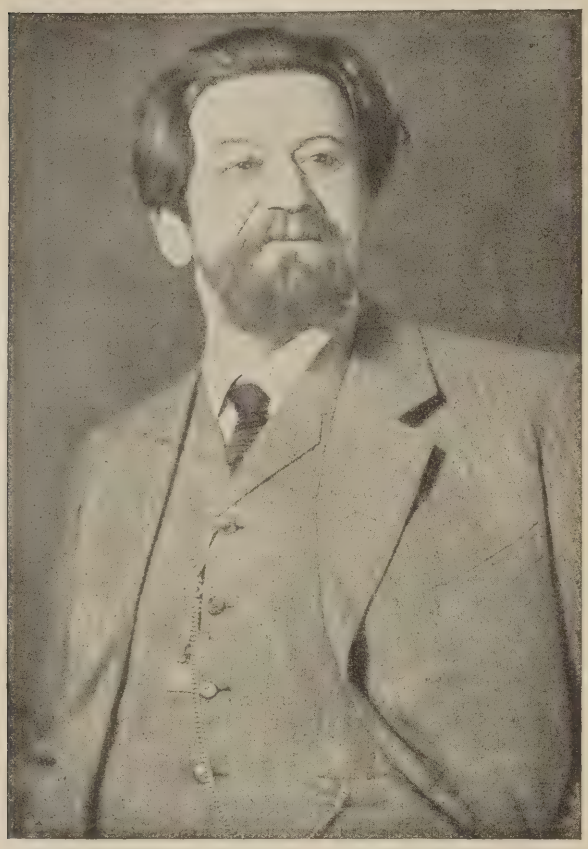
В 1890 г. Немирович-Данченко стал заниматься преподаванием сценического искусства на драматических курсах при Филармоническом Училище. Есть аналогия между ролью этих курсов для Немировича-Данченко и ролью Общества искусств и литературы для Станиславского в их подготовке к созданию Художественного театра. Открывалась возможность испытать в практике свои воззрения, свои сценические принципы и подойти к осуществлению своих мечтаний. Потому что Немирович-Данченко, исполняя свою преподавательскую обязанность, к которой отнесся со всей, всегда ему присущей, серьезностью и увлечением, не только обучал элементам сценического ма-

стерства, но и проходил с учащимися роли, готовил с ними спектакли. Театральная школа всегда — и театр. Чрезвычайно стесненный в возможностях, ограниченный педагогическими требованиями, — он всетаки получал в свое распоряжение некоторый «театр». За ряд лет этой работы он многому научил, но и многому сам научился. Драматические курсы «Филармонии» были поставлены далеко не безупречно и пользовались в Москве в некоторых отношениях не очень лестною репутациею. Свои классы Немирович-Данченко сумел поставить образцово.

Следить за работою со стороны было возможно по экзаменационным спектаклям, которым Немирович-Данченко придал публичный характер, переносил их великим постом на сцену Малого театра, пользуясь своими там связями и расположением к себе, как к драматургу.

С каждым годом эти школьные спектакли становились значительнее, и по выбору драматургического материала и по тому, как он был использован учениками Немировича-Данченко, под его руководством, по его сценическим планам и его сценическим методам. Так, года за два до Художественного театра, одним из экзаменационных спектаклей была «Нора» [36]). По серьезности заданий, по осмысленности передачи, по стройной слаженности, по вниманию к авторскому тексту — этот школьный спектакль был первым у нас настоящим сценическим осуществлением Ибсеновской драмы. У Немировича-Данченко есть любимое выражение: «режиссер должен умереть, растаять в актере». Режиссер и преподаватель «умерли» в исполнителях «Норы», зритель воспринимал актерские образы, иногда — чрезвычайно тонкие, правдивые в сценических переживаниях, остроумно-находчивые в формах выражения. Но, конечно, рождены

И. М. Москвин «Епиходов»
«Вишневый сад»



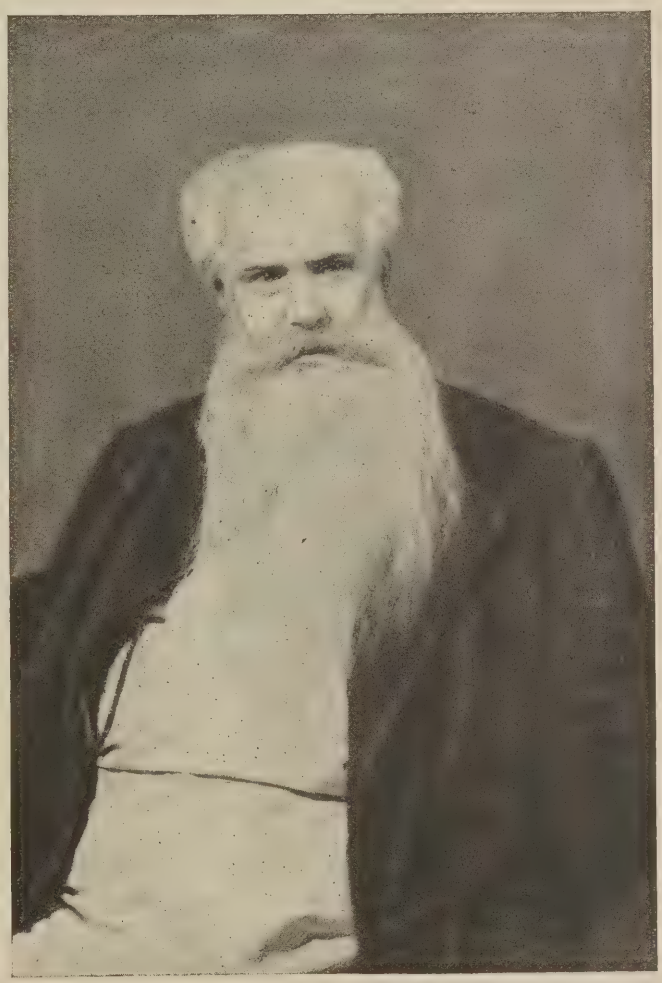
Л. М. Леонидов «Лопахин»
«Вишневый сад»

эти сценические образы преподавателем-режиссером, и его сценическая изобретательность дала формы выражения.

Я не случайно выбираю из всей серии школьных спектаклей Немировича-Данченко именно этот: он, кажется мне, впервые и особенно выпукло показал то новое, что ставивший его нёс в сценическое искусство. И потом, насколько могу теперь судить на основании своих далеких воспоминаний, этот же спектакль произвел в театральной среде и в подготовляющейся к сцене молодежи других театральных школ особенно сильное впечатление. Наконец, есть у меня и еще одна специальная причина. Драматические курсы «Филармонии» — один из двух резервуаров, из которых притекли в Художественный театр актерские силы. В спектакле же «Норы» впервые проявила себя самая большая актёрская сила этого театра — И. М. Москвин. Его сценическая биография, история его творческого развития непременно должны начинаться именно с этого школьного спектакля, в котором он играл Ранка. И поразил,— говорю уверенно, по крайней мере, за себя,— этим исполнением. Такая в нем была большая правда, простота и глубина переживаний. Когда он в последнем акте тихо говорил о том, что на следующем маскараде будет присутствовать в костюме шапки-невидимки, и глаза его, устремленные в какую то загадочную даль, рассказывали без слов о великой трагедии, раздирающей его больную душу,— я со всею несомненностью ощутил, что вот приходит в русский театр большой актер, настоящий художник. Я был смел тогда в своих театральных догадках и предсказаниях, должно быть потому, что очень остро чувствовал сцену, актера, знал силу своего ответа на истинно талантливое в актере. И я не побоялся тогда же, сейчас после этой школьной «Норы»,— печатно высказать свое впечатление, и какую возлагаю на юного Москвина

надежду. Вероятно, я много ошибался, угадывал неверно. На этот раз угадал более чем верно. И когда я, в спектакль открытия Художественного театра, видел Москвина-Федора, — я торжествовал вдвойне, — и за молодого актера, который поднимался до таких высот сценической искренности и правды, и немного за себя.

За несколько лет преподавания через руки Немировича-Данченко прошел большой живой материал. Он был, конечно, очень разного качества. За последние годы, между прочим, прошли, кроме Москвина, — Левестам (потом, в Художественном театре, Литовцева), Петровская (потом в этом театре, Роксанова, первая Нина Заречная, одна из самых одаренных учениц Немировича-Данченко, на которую, если не ошибаюсь, и он возлагал очень большие надежды, и которая, рано уйдя из Художественного театра, обидно затерялась в театральной провинции), Савицкая, Книппер, Муратова, Мейерхольд, Загаров (Фессинг), Мунт. Называю их в случайном порядке, ограничиваясь лишь теми, которые были затем включены в труппу Художественного театра.



В. Ф. Грибунин «Симеонов-Пищик»
«Вишневый сад»

Мы теперь знаем несомненную и большую сценическую талантливость многих из них. Немирович-Данченко всех их умел не только обучить тому, чему в искусстве научить можно, но и заразить серьезно-требовательным отношением к сцене и к самим себе и настоящею любовью к театральному искусству. Влияние его во всех этих отношениях было очень крупное. И в нем не могла не рождаться мысль, что — вот тот материал, с которым он мог бы

попробовать осуществить свою волю к собственному театру. Это стало обобщаться в идею об обновлении театра через использование школьно-театральной молодежи. В пользу идеи говорили и соображения практические, и

Н. Г. Александров «Яша»
«Вишневый сад»

соображения порядка принципиального. Для нового театрального искусства нужны и новые театральные люди...

Такую идею Немирович-Данченко и развил в своем докладе, читанном 15 января 1898 г. в соединенном заседании «Комиссии по техническому образованию санитарной группы Русского Технического Общества» [37]). «Люди, вдумывающиеся в будущее русского театра, — говорил он в докладе, — ожидают

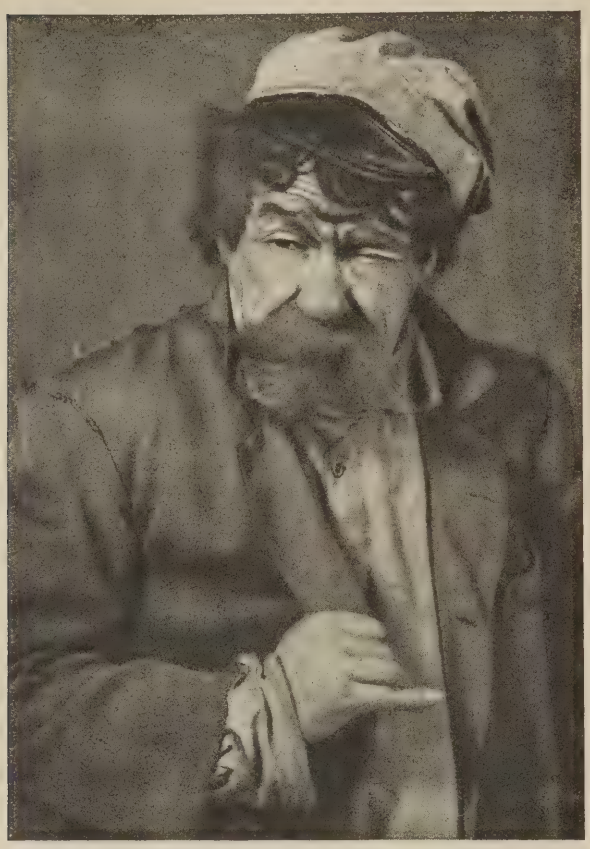
А. С. Грибоедов «Горе от ума»

Эскиз костюма «Софьи»
раб. худ. М. В. Добужинского

его подъема от воспитанников театральных школ. И действительно, за последние лет десять из театральных школ выпущено немало даровитых людей, которые, при других условиях русского театра, могли бы уже выработаться в выдающиеся сценические силы». «Даровитейшие из молодежи, приобретшие уже в течение нескольких последних лет известную сценическую технику, художественно воспитанные и готовые жертвовать частью своего провинциального гонорара ради того, чтобы работать в прекрасных художественных условиях,— с такими лицами не трудно создать образцовый московский театр». Так обобщал он свой опыт в «Филармонии» и, конечно, имел в виду, делая эти заявления, прежде всего тех, которые прошли там через его руки.

Цитированная записка, отпечатанная, вместе с другими материалами, в брошюре «Постоянной Комиссии по Техническому Образованию», очень интересна и еще в некоторых отношениях. Я не знаю точно, в какой конкретной связи она стояла с идеей создания Художественного театра, но по существу она — как бы предуведомление о нем. Она в значительной мере представляется как бы манифестом об этом создании; в ней выражены многие основные пункты программы Художественного театра, отразились и некоторые практические подробности. Так, упоминается, рядом со школами, Общество искусств и литературы, как объединяющее в себе «людей, посвятивших свою жизнь высшим целям искусства, одушевленных не личными стремлениями, а общими художественными задачами». Так, чрезвычайно выдвигается вперед значение режиссуры, «режиссерского управления», на которое возлагается тут главное бремя художественной работы, потому что «художественность исполнения пьесы зависит вовсе не от талантливой игры нескольких участвующих в ней артистов, а прежде всего от правильной,

Н. Л. Булгаков «Телеграфист»
«Вишневый сад»



А. П. Бондырев «Прохожий»
«Вишневый сад»

разумной интерпретации *всей* пьесы, от ее *общей* художественной постановки» (оба курсива — Немировича-Данченко); потому что, далее, «произведения, охраняющие вечные идеалы искусства — красоты, правды и добра, могут производить огромное впечатление» при наличии следующих условий: верно схваченного общего тона, яркой стильности игры и безупречной твердой срепетовки». Так режиссура ставилась в этом «манифесте» в красный угол. Есть ссылки и на пример мейнингенцев, и на важность большого числа репетиций (тогда достаточным количеством казалось Немировичу-Данченко 10—15; стоит отметить, что на первый же спектакль Художественного театра было им затрачено 74 репетиции с 244 часами работы, как это отмечено в первом печатном, очень детальном, отчете театра [38]), и на важность массовых сцен. Конечно, свой будущий Художественный театр был уже в перспективе. Докладная записка отразила многое из того, с чем подходил Немирович-Данченко к его созданию. В этом ее большая, для истории Художественного театра, ценность.

И, наконец, последняя черта этого доклада. В самом его заглавии значится слово «общедоступный». Демократизация театра, в смысле приближения его к широким массам московского населения, в смысле приобщения последних к сценическому искусству, — уже давно стояла в порядке театрального дня. Одним из выражений этой тенденции была известная записка Островского. Эта же тенденция занимала место в театральных размышлениях Немировича-Данченко, оформляла в его мыслях и предположениях будущий «свой» театр, как театр не только художественный по всей постановке дела, репертуара и сценического его выполнения, но и как театр общедоступный, потому что лишь такой мог бы широко осуществлять свое культурно-просветительное

назначение. Малый театр с сотней дешевых мест (в ту пору — по 37 коп. место на галлерее) не мог исполнять эту миссию театра, оказывался совершенно недоступным для тех зрителей, на которых направляла внимание демократическая настроенность времени.

Стремление к общедоступности, в смысле дешевизны цен и возможно большого числа самых дешевых мест, было одним из элементов, укреплявших волю к новому театру. Эта тенденция внятно звучит в не раз цитировавшейся докладной записке Немировича-Данченко. Те, которые составляли первый отчет Художественного театра, перечисляя, в рассказе об его возникновении, основные его задачи, на первом месте ставят в их перечне: «сравнительная общедоступность театра, стремление к тому, чтобы небогатый класс людей, в особенности класс бедной интеллигенции мог иметь за небольшую цену удобные места в театре» [39]). Такой кардинальной представлялась эта сторона дела Немировичу-Данченко. А когда дело стало приближаться к осуществлению, и изыскивались формы его конкретизации, по мысли Немировича-Данченко было внесено ходатайство в московскую Городскую думу о том, чтобы проектируемый театр был принят в ведение города, или по крайней мере ему была назначена субсидия, — все в тех же целях: чтобы осуществить общедоступность. Ходатайство осталось неудовлетворенным. Но мысль об общедоступности не была оставлена и включена в самое название театра (известно, что несколько лет он назывался «Художественно-Общедоступный»). Реально это выразилось, уже в самом театре, тем, что 46% всех мест были расценены ниже рубля, в том числе 140 мест, или 12%, — ниже полтинника. Осуществление принципа оказалось более чем скромным, больше всего, разумеется, вследствие очень небольшого помещения. Несколько позднее этот принцип еще умалился, и самый эпитет «общедоступный» выпал из названия. Некоторым суррогатом были меры обеспечить дешевые места за студенчеством, а во время рождественских каникул — за провинциальными учащимися, которыми, начиная, кажется, еще с октября, начинали расписываться эти дешевые места. Так театр обеспечивал себе публику всероссийскую и передовую. Но это был уже существенный вариант начала общедоступности. Так как об этой стороне Художественного театра мне уже не придется говорить, я счел не лишним воспользоваться представившимся в изложении случаем, чтобы передать эти немногие подробности. Во всяком случае, в подходе Немировича-Данченко к новому театру эта сторона дела занимала определенное место. И при изображении сложного облика его создателя опустить ее нельзя.

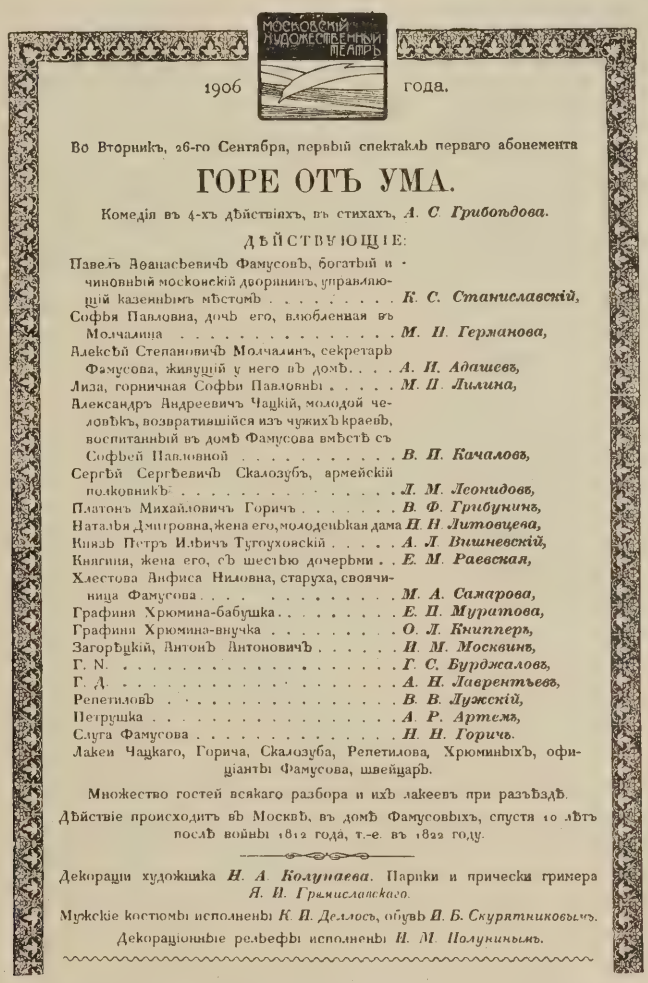
Такими представляются мне фигуры обоих «дуумвиров». Таковы их характеры, их театральные устремления, их принципы, их задачи, их «воли».

И так подготовлялась встреча этих воль и этих театральных миросозерцаний для общего дела, — для создания нового театра, которому предстояла такая исключительно крупная роль. Я считал нужным обрисовать обе эти силы. И мне хотелось показать, что̀ в них было общего и близкого, и что̀ — раз-

М. Н. Германова «Юная слепая»
М. Метерлинк «Слепые» — 1904 г.

ного, взаимно пополняющего. *Каждый в отдельности не создал бы Художественного театра*, — они оба одинаково это признают. Его обеспечивала и определила таким, каким он стал, их совокупность. Таков непреложный факт. Мне он кажется столь же несомненным теперь, на исходе четверти века, как казался несомненным в момент рождения театра, в первую же его пору. В осу-

шествлении Художественного театра соучаствовали многие силы, — индивидуальные, коллективные и, если можно так выразиться, морально-атмосферические, потому что многое было почерпнуто из моральной атмосферы вокруг театра. Первая же сила — в сочетании Станиславского и Немировича-Данченко.



МОСКОВСКІЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ

1906 года.

Во Вторникъ, 26-го Сентября, первый спектакль перваго абонемента

ГОРЕ ОТЪ УМА.

Комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ, въ стихахъ, *А. С. Грибоѣдова.*

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Павелъ Аѳанасьевичъ Фамусовъ, богатый и чиновный московскій дворянинъ, управляющій казенными мѣстомъ . . . . . *К. С. Станиславскій,*
Софья Павловна, дочь его, влюбленная въ Молчалина . . . . . *М. П. Германова,*
Алексѣй Степановичъ Молчалинъ, секретарь Фамусова, живущій у него въ домѣ. . . . *А. И. Адашевъ,*
Лиза, горничная Софьи Павловны . . . . . *М. П. Лилина,*
Александръ Андреевичъ Чацкій, молодой человѣкъ, возвратившійся изъ чужихъ краевъ, воспитанный въ домѣ Фамусова вмѣстѣ съ Софьей Павловной . . . . . *В. И. Качаловъ,*
Сергѣй Сергѣевичъ Скалозубъ, армейскій полковникъ . . . . . *Л. М. Леонидовъ,*
Платонъ Михайловичъ Горичъ . . . . . *В. Ф. Грибунинъ,*
Наталья Дмитровна, жена его, молоденькая дама *И. Н. Литовцева,*
Князь Петръ Ильичъ Тугоуховскій . . . . . *А. Л. Вишневскій,*
Княгиня, жена его, съ шестью дочерьми . . *Е. М. Раевская,*
Хлестова Анфиса Ниловна, старуха, свояченица Фамусова . . . . . *М. А. Самарова,*
Графиня Хрюмина-бабушка . . . . . *Е. П. Муратова,*
Графиня Хрюмина-внучка . . . . . *О. Л. Книпперъ,*
Загорѣцкій, Антонъ Антоновичъ . . . . . *И. М. Москвинъ,*
Г. N. . . . . *Г. С. Бурджаловъ,*
Г. Д. . . . . *А. Н. Лаврентьевъ,*
Репетиловъ . . . . . *В. В. Лужскій,*
Петрушка . . . . . *А. Р. Артемъ,*
Слуга Фамусова . . . . . *Н. Н. Горичъ.*
Лакеи Чацкаго, Горича, Скалозуба, Репетилова, Хрюминыхъ, офиціантъ Фамусова, швейцаръ.

Множество гостей всякаго разбора и ихъ лакеевъ при разъѣздѣ.

Дѣйствіе происходитъ въ Москвѣ, въ домѣ Фамусовыхъ, спустя 10 лѣтъ послѣ войны 1812 года, т.-е. въ 1822 году.

Декораціи художника *Н. А. Колупаева.* Парики и прически гримера *Я. И. Гремиславскаго.*

Мужскіе костюмы исполнены *К. П. Деллосъ,* обувь *П. Б. Скурятниковымъ.*

Декораціонные рельефы исполнены *Н. М. Полуниным.*

Программа первого представления «Горе от ума» 26 сентября 1906 г.

IV

Я должен рассказать то, что уже не раз рассказывалось, может быть — общеизвестно. Но опустить это не могу. Слишком это существенно в повести дней Художественного театра.

Они работали врозь: Немирович-Данченко — на драматических курсах, Станиславский — в Обществе искусств и литературы. Если и были, может

М. П. Лилина «Лиза»
А. С. Грибоедов «Горе от ума»

быть, знакомы, то очень мало; только случайные встречи двух москвичей. Ни разу не обменивались мыслями по наиболее близкому обоим вопросу о театре. Немирович-Данченко знал некоторые спектакли, поставленные Станиславским; Станиславский, если не видел лично, то, конечно, много слышал об ученических спектаклях «Филармонии», поставленных Немировичем-Данченко. Позднее оказалось, что каждый не раз думал о другом и даже мысленно примеривался к другому: не он ли — самый подходящий соучастник для осуществления волнующей мечты о театре... [40]) Инициатива попробовать поговорить и, может быть, как то договориться принадлежала Немировичу-Данченко. Вообще, в этом периоде зарождения театра его воля определенно первенствовала. Он был настойчивее и он был более сильным организующим началом.

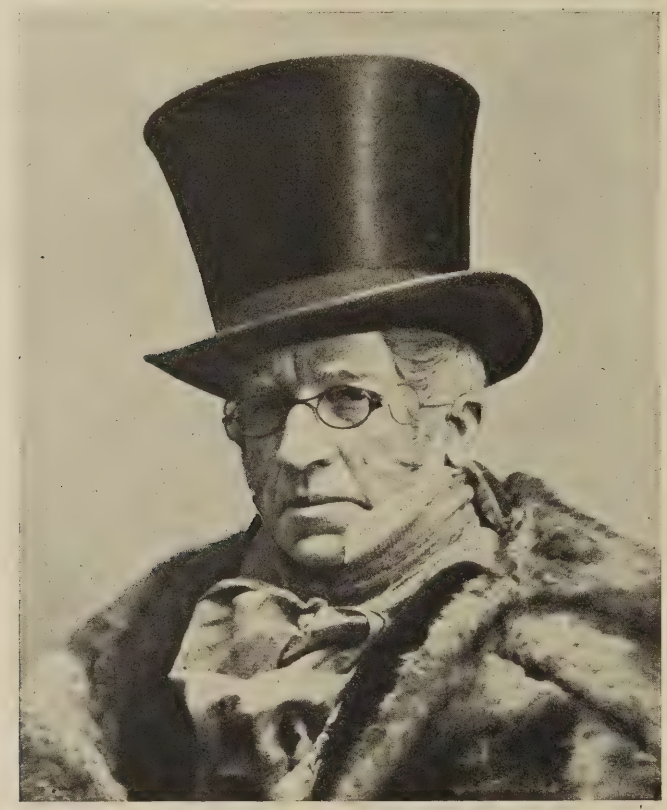
В мае 1897 г. из своей деревни в Екатеринославской губернии Немирович-Данченко отправил Станиславскому письмо с предложением встретиться и переговорить по важному делу. Не требуется прибавлять: по делу о создании в Москве нового театра, в котором оказалось бы место Чехову, Ибсену, Гауптману [41]), еще другим, и в котором могли бы быть применены новые методы инсценировки спектакля и игры актера. Временем встречи предлагались дни 21-го — 22-го июня. В эти же числа Немирович-Данченко должен был побывать у управляющего московскою конторою казенных театров, П. М. Пчельникова, которому перед тем отправил докладную записку; в ней излагал свой план необходимых реформ в Малом театре, которые бы позволили ему зажить сколько нибудь новою жизнью. Это была последняя попытка Немировича-Данченко сдвинуть с мертвой точки старый театр, с его большими возможностями, с его прекрасными силами и с его рутиною. Надежд на то, что докладная записка окажет воздействие, что голос его будет услышан, — было у Немировича-Данченко весьма мало. От Станиславского получилась телеграмма, что он будет в такой то час 22-го ждать в ресторане «Славянский Базар».

Когда Немирович-Данченко вошел в кабинет Пчельникова, на Большой Дмитровке, первое, что он увидал на столе, — свою докладную записку, всю исчерченную, со всякими значками и пометками на полях. Записка была бы ценным документом в истории театра. Но она утрачена безвозвратно. Немировичем-Данченко думает, что, уходя от Пчельникова, взял ее; потом она затерялась, вероятно — погибла вместе с частью архива в деревенском доме во время революции.

М. Н. Германова «Софья»
«Горе от ума»

Пчельников говорил очень благожелательно, но по существу отнесся к мыслям и предложениям решительно отрицательно. Тут пути были отрезаны. Немирович-Данченко этого и ожидал. И из конторы бывших императорских театров проехал прямо в «Славянский Базар,» на свидание со Станп-

славским. В качестве характерного для вершителя судеб Малого театра анекдота стоит прибавить такую деталь: когда Немирович-Данченко в разговоре сообщил, что вот едет сейчас к Станиславскому, хочет потолковать с ним о создании театра, — Пчельников ответил: «как же, про Станиславского слышал и даже, знаете, не прочь бы взять его к себе, в качестве... чиновника,



Г. С. Бурджалов «Г. Д.»
«Горе от ума»

заведующего монтировочною частью»... Так расценивался в официально-театральных сферах этот человек, о котором уже было столько разговоров по театральной Москве [42]).

В отдельном кабинете ресторана завязалась беседа между двумя, почти незнакомыми, но жившими одинаковой мечтой, одинаковым увлечением, охваченными властью единого устремления. Они с первых же слов поняли это; сразу для каждого стала ясною их единомышленность. Основное было решено очень быстро — они соединяются. Но шли часы, взволнованная

А. С. Грибоедов III акт „Горе от Ума“

беседа все продолжалась. Беседующие взаимно изливали свою театральную душу, все то, что наболело, накипело, что было каждым продумано, перечувствовано о театре и его искусстве. Были перебраны все театральные темы — принципы, самые широкие, и технические вопросы, самые деталь-

А. Р. Артем «Петрушка»

«Горе от ума»

ные. Говорили о репертуаре, о режиссуре, о силах актеров, на которых можно рассчитывать; говорили и о финансах, о том, где их добыть, и об организации, даже о том, как устроить, чтобы за сценой была тишина, врывались в глубь мелочей, опять переносились на высоты теории.

В смысле организационном самым существенным было решение: один войдет в театр с лучшими из любителей Общества искусств и литературы,

другой — с лучшими из своих бывших учеников по Филармонии. Так говорили до ночи. День и вечер не вместили в свои пределы этой беседы. Перебрались на дачу к Станиславскому, там сейчас же уединились и опять говорили, говорили, взволнованно, горячо, радостно, уже не столько договаривались, сколько вслух мечтали. Проговорили до восьмого часа утра.

В эти семнадцать часов беседы театр родился, пока — лишь как идея, но уже не расплывчатая, с тающими очертаниями, а изрядно конкретизированная, обросшая подробностями. План был готов. Теперь нужно лишь его осуществить. Потому 22-ое июня 1897 года и считается днем духовного рождения Художественного театра, первою датою в хронологической канве его истории.

Макет III действия «Горе от ума»

Припоминаю, — в эти же дни я видел Немировича-Данченко в подмосковном Подсолнечном, славящемся своим «рыбным» озером, на спектакле его учеников, ставивших для местных крестьян «Злую яму» Фаломеева. Немирович-Данченко был в этот раз какой-то необычный, словно рассеянный, «отсутствующий» и в то же время как бы торжественный. Иногда в разговоре в вагоне — мы ехали вместе — прорывался какой-то смутный намек. Точно мимоходом было обронено имя Станиславского. Кажется, коекого из бывших в Подсолнечном учеников, в первую очередь — О. Л. Книппер, он несколько посвятил в тайну назревающих великих для них событий. И чувствовалась в них загадочная возбужденность. Но вообще заключенное соглашение и план держались втайне. Может быть потому, что полной веры в его осуществление еще не было. И только зимою пошли в Москве слухи о том, что Станиславский и Немирович-Данченко «приступили к окон-

чательной разработке вопроса о приведении в исполнение того, что давно уже было ими решено в принципе», — говорит отчет о первом годе Художественного театра [43]). В эту же зиму — не могу указать точно дату, — я имел с Станиславским в его узком, длинном кабинете внизу дома у Крас-

В. П. Качалов «Бранд»
Ибсен «Бранд»

ных ворот, уставленном макетами, театральной бутафорией и т. п., — первую беседу. Беседу о том театре, к созданию которого он приступал, о тех задачах, которые при этом преследовались, и о тех методах, какими их предполагалось разрешать. Я не помню содержания его ответов, но хорошо помню общее от них впечатление: мой собеседник был очень лаконичен по части общих принципов, как будто избегал этой темы, но подробно останавливался

на том, как важно создать дисциплину, упорядочить «закулисы», дать чистую и уютную обстановку актерам, так как она — непременное условие хорошей работы, творчества в театре. Очевидно, в тот момент созидания нового театра это практически выдвигалось вперед. А может быть, говорило желание не

М. П. Германова «Агнес»
«Бранд»

показаться мечтателем, заносящимся в облака и не видящим под собою земли...

В эти месяцы захватила обоих зачинателей Художественного театра работа практическая, деловая сторона начинания. Для театра, как для войны, нужны деньги, деньги и деньги. Оба это ясно понимали. А наладить финансовую сторону было трудно. Своих средств не было. Немирович-Данченко

принадлежал к интеллигентному пролетариату, существовал писательским и преподавательским заработком; Станиславский-Алексеев принадлежал к очень богатой купеческой семье, был «канительщик», участник фирмы, выделывающей золотую канитель и парчу, но сколько нибудь большими личными средствами, которые мог бы вложить в театр, не располагал. Приходилось средства искать. У кого же, как не у богатого московского купечества, у нашей крупной буржуазии? Помогли связи, с одной стороны, Немировича-Данченко—с дирекцией Филармонического Общества, где сидели меценаты

Г. Ибсен «Бранд» Седьмая картина

с другой — связи Станиславского с купечеством. Капитал был потребен сравнительно некрупный, определялся приблизительно в 28 тысяч рублей. Но и его собрать оказалось далеко не легко. Наиболее живой отклик был найден в первой из указанных групп, со стороны директоров Филармонии. Первым откликнулся К. К. Ушков, за ним следом — Д. Р. Востряков, присяжный поверенный А. И. Геннерт, К. А. Гутхейль, П. П. Козлов, Н. А. Лукутин, К. В. Осипов, И. А. Прокофьев, В. К. Фирганг. Не из Филармонии были привлечены Савва Т. и Сергей Т. Морозовы [44]). Так сформировался первый состав пайщиков. Всего со Станиславским и Немировичем — тринадцать пайщиков.

С собранными так средствами и нужно было приступить к осуществлению театра. Пайщики, заключившие в марте 1896 г. договор, как юридическую основу «Товарищества для учреждения общедоступного театра в Москве,» — предоставляли Станиславскому и Немировичу-Данченко самую полную свободу, бесконтрольное распоряжение всем делом и никак в него не вмешивались. Вероятно, большинство их и не очень им интересовались. Они просто сочли нужным, как бы — меценатским долгом, — поддержать двух талантливых, им известных людей. И этим ограничили свою функцию. Какую художественную и идейную линию поведет театр, — их заботило весьма мало. В одном из очерков, вызванных десятилетием Художественного театра, очень подчеркивалось, что этот театр вырос в среде крупной буржуазии, и тем как бы предрешалась его «идеология», его определенная классовая природа [44]). Слишком упрощенное приложение марксистского метода. У театра были определенно-классовые деньги, но у него не было такой классовой природы. И он ее в себе, в своей жизни не выразил. Он не был, ни сознательно, ни же бессознательно, слугою классовых интересов крупной буржуазии, не отражал в своем сценическом творчестве ее идеологии. Он был больше всего театральным выразителем передовой интеллигенции и интеллигентного пролетариата тогдашнего времени. Он от начала был прежде всего театром этих социальных групп. Они, эти группы, первыми признали его своим; они, эти группы, дали ему такую широкую популярность и отпечатлели на нем некоторые свои черты и свои настроения. С нарастанием революционности в этих группах — нарастала и революционность Художественного театра, по крайней мере — в части его истории. Художественный театр имел и крупно-буржуазную публику. Но не эти посетители первых рядов первых представлений составляли подлинную атмосферу молодого театра, не на «первый абонемент» ориентировался театр [45]). И только предубеждение могло сказать, что он «ориентируется» на эти элементы. В таком явлении нет ничего исключительного, небывалого. Пушкин, Тургенев, Толстой — дворянско-классового происхождения, но их творчество не носит классового характера и было против интересов их класса. В Художественном театре это выступает особенно четко. Художественный театр в одной своей полосе — театр М. Горького. Уж одно это делает чрезвычайно зыбким утверждение, что он — театр «крупно-буржуазный».

Я уже отмечал, — театр сделал попытку связать себя с московским городским управлением, предлагал, чтобы его приняли в ведение города или хотя бы поддержали субсидией из городских средств. Это не получило осуществления. Театр мог опереться лишь на паевой капитал. По заключении

паевого договора и образовании складочного капитала инициаторы и распорядители театра принялись, с одной стороны — за подыскание и приспособление помещения, с другой — за формирование труппы.

О постройке нового здания думать не приходилось: и не было на то средств, и это крайне затянуло бы осуществление дела. Приходилось делать

С. В. Халютина «Тильтиль» С. В. Гиацинтова «Митиль»

Метерлинк «Синяя птица»

выбор, очень ограниченный, между существовавшими и свободными зданиями. Была мысль о театре «Парадиз» на Никитской; решение даже чуть было не склонилось в его сторону. Но в последнюю минуту, когда уже подъехали к театру подписывать контракт с его арендатором, Георгом Парадизом, — на улице, у подъезда перерешили. Выбор остановился на театре Мошнина в Каретном ряду (где теперь «Эрмитаж»), и заключили договор

Н. Ф. Балиев «Хлеб»
«Синяя птица»

с его арендатором, опереточным антрепренером Я. В. Щукиным. Договор был на один сезон, но с правом продолжить аренду еще на два года. Здание было неудобное, неуютное, некрасивое. А главное — с тесной зрительной залой, всего на 815 мест. Это сразу ставило под сомнение «общедоступность»; расценка мест повышалась их малым количеством. Но лучшего не было. А в неуютности и некрасивости театра приходилось утешаться тем, что не красна изба углами. Предприняли ряд переделок для улучшения; чем могли, убрали, приукрасили. Когда спектакли начались, — театр выглядел всетаки куда благообразнее и наряднее, чем раньше.

С другим делом было много легче и проще. Ведь,основные кадры комплектования труппы были предрешены еще в «исторической» беседе 22-го июня. Каждый из двух зачинателей театра знакомился зимою 1897 — 98 г. с актерским материалом другого, приглядывался к нему. «Уже появлялась, — рассказывает О. Л. Книппер, кончавшая в ту пору «Филармонию», — в стенах школы живописная фигура Станиславского с седыми волосами и черными бровями и рядом с ним характерный силуэт Санина; уже смотрели они репетиции «Трактирщицы», во время которой сладко замирало сердце от волнения; уже среди зимы учитель наш Вл. И. Немирович-Данченко говорил покойной М. Г. Савицкой, Мейерхольду и мне, что мы будем оставлены в этом театре, если удастся осуществить мечту о его создании» [46]). Каждый из двух источников дал приблизительно одинаковое количество актеров, причем это вышло случайно; никакое «паритетное начало» при формировании труппы по двум источникам вовсе не предполагалось. Я уже называл кое кого из «филармонистов». Немирович-Данченко привлек в труппу И. М. Москвина, О. Л. Книппер, М. Г. Савицкую, М. Л. Петровскую-Роксанову (эти четверо, вышедшие из Филармонической школы на протяжении трех лет, — его любимые ученики; на них он возлагал наибольшие, и очень большие, надежды), В. Э. Мейерхольда,

Е. М. Мунт, А. Л. Загарова, Л. В. Алееву, И. А. Тихомирова, всего 12 человек (или 30 процентов труппы). Станиславский привлек из Общества иск. и лит. М. П. Лилину, М. Ф. Андрееву, А. А. Санина, А. Р. Артема, В. В. Лужского, Г. С. Бурджалова, М. А. Самарову, И. Ф. Кровского (Красовского), всего 14 чел. (35 процентов труппы). Это оказалось недостаточным и показалось малосильным. Было решено подкрепить силами со стороны. Были приглашены имевшие уже сценический опыт А. Л. Вишневский (в ту пору участник провинциальных гастролей Г. Н. Федотовой, ею очень рекомендованный Немировичу-Данченко) и М. Е. Дарский, гастролировавший по провинции в ролях классического репертуара. Вступило несколько человек молодежи. Такими были В. Ф. Грибунин, кончивший школу при Малом театре, С. Н. Судьбинин (позднее отошедший от театра и всецело отдавший себя скульптуре), А. И. Платонов (Адашев), В. А. Ланской. Всего труппа составилась из 39 чел., — 23 мужчин и 16 женщин.

Так как в планах театра большое место занимали массовые сцены, толпа, — было признано необходимым создать постоянный кадр выходных актеров, из 29 чел., под руководством Соловьева, занимавшегося уже этим делом в спектаклях Общества искусства и литературы. Кроме того было решено использовать для массовых сцен, учащихся драматических курсов Филармонического Общества, с которым новый театр был связан через Немировича-Данченко, не прекращавшего там преподавания. Постоянное участие в толпе принимали 22 ученика, более случайно—27 (среди первых—А. П. Зонов, потом режиссер, А. П. Харламов, Л. В. Гельцер и С. В. Халютина, несколько позднее включенные в труппу и занимавшие в ней более или менее заметные места; С. А. Головин, теперь актер Малого театра, А. А. Назимова (Левентон), теперь выдающаяся по рекламной популярности актриса американского театра, Н. Э. Труханова (потом прославившаяся в Париже в кафе-концертах). Главным декоратором был приглашен В. А. Симов, художник «передвижнического» направления; руководителем оркестра—молодой композитор В. С. Калинников; гримером и парикмахером — Я. И. Гремиславский (до сих пор несущий в театре эту работу). Для полноты отмечу, что служебный персонал, по сцене, администрации, гардеробу, — составился из 78 чел. А весь персонал театра, вместе с хором, оркестром и т. п., — 313 чел. (В этот счет не ввожу повторно «совместителей», напр., актеров, значащихся и в списке режиссерского управления, и пайщиков). Вот та армия, с которой Художественный театр двинулся в поход. Масштаб был от начала довольно крупный.

Конечно, меня интересуют в этой «армии» режиссеры и актеры. Юридически титул главного режиссера принадлежал Станиславскому, фактически

им был в полной мере и Немирович-Данченко, юридически — директор-распорядитель. По неписанной конституции у Станиславского было право «veto» в вопросах сценических, у Немировича-Данченко — в вопросах литературных; у первого — безапелляционный голос в вопросе о постановке, декорациях, мизансценах, сценических способах выражения, у второго — такой же, окончательно решающий голос в вопросе о выборе пьесы, о литературном характере и значении образа. Но на деле эта неписанная конституция, это изрядно искусственное разграничение не соблюдались сколько-нибудь строго и точно. Обе функции слишком переплетались. Фактически оба были главными режиссерами и оба — директорами. Я уже достаточно подробно говорил о каждом, постарался охарактеризовать их в преддверии Художественного театра. Говорить об актерах, какими они были в этом преддверии, мне слишком трудно. Я почти бессилен изъять из таких характеристик свои последующие впечатления, не путать обликов первоначальных с позднее проступившими характерными чертами, определяющими особенностями, с слабыми и сильными сторонами. Обо многих придется еще говорить дальше, подробно или хоть кратко. По всему этому пока ограничусь лишь некоторою самою общею, суммарною характеристикою, не расчленяя актерского коллектива.

Почти все были очень молоды — думаю, средний для них возраст был 20 — 23 года, и даровиты, конечно в разной мере, некоторые — в очень большой. Была одно время, у части критики, тенденция относиться к этой труппе, как к собранию хорошо вымуштрованных бездарностей, «марионеток» в руках Станиславского и Немировича-Данченко. Так удобнее конструировался такими судьями облик театра, нужный им для их принципиальных позиций. Это всегда была ложь; последующая жизнь Художественного театра ее блестяще опровергла. Затем, никто почти не обладал еще сколько-нибудь большою, разработанною техникою, сценическою отшлифованностью, сколько-нибудь значительным опытом. Это в полной мере относится к части труппы «филармонического» происхождения. Так, для примера, сценический стаж Москвина — сезон в театре Корша, где он не играл почти ничего, и сезон в Ярославле; у Книппер и Савицкой весь «стаж» — несколько школьных спектаклей. Некоторое исключение — два-три актера из Общества иск. и лит. и со стороны, со сценическим навыком. И у всех — горячая влюбленность в театр вообще, в этот нарождающийся театр — в особенности. Все были под сильным обаянием Станиславского и Немировича-Данченко и полно признавали их авторитет. Воспоминание о том, что «было естественное недоверие друг к другу в тех двух актерских группах, которым предстояло соединиться», что «ученики недоверчиво поглядывали на «любителей», любители — на учеников, еще не

сошедших со школьной скамьи» [47]) — это воспоминание относится к поре до соединения, до-репетиционной. Такие отношения, взаимная недоверчивая настороженность быстро и, насколько могу судить по собранным данным, совершенно сгладились. Уже не существовал какой-нибудь раздельный «патриотизм», не было какой-либо розни между влившимися в театр из разных источников. Все быстро слились в одно, и спайка эта была очень крепкая, плотная, не оставлявшая скважин. И как для одних был непререкаем авторитет «чужого» Немировича-Данченко, так для других — авторитет «чу-

«Синяя птица» Картина VI
«В гостях у дедушки и бабушки»

жого» Станиславского. Если иногда, в первую пору, и возникали какие-нибудь недоразумения, если не сразу у режиссеров и актеров устанавливался вполне «общий язык», то во всяком случае «происхождение» тут не отражалось никак. И «филармонисты» говорили о Станиславском с энтузиазмом, почти благоговейно. Я имел возможность познакомиться с некоторыми письмами В. Э. Мейерхольда той поры. В них отчетливо проступает такое именно отношение. «Как он умеет объяснять, увлекать» — значится в одном письме. «Какая фантазия, какая эрудиция» — значится в другом. А Мейерхольд был, пожалуй, более других склонен и способен к критике, и по своей природной оппозиционности, протестантству, и по тому, что он больше и глубже

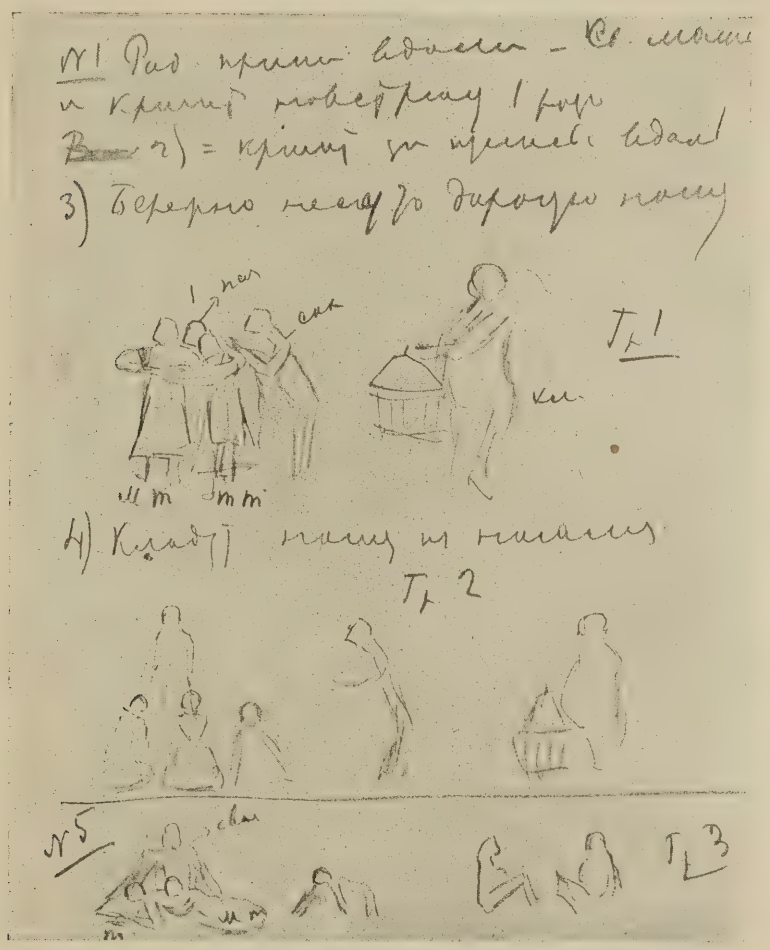
других юных товарищей думал о сценическом искусстве, об его законах и идеалах. В нем уже жил будущий Мейерхольд — «бунтарь» и ниспровергатель в искусстве. Но и он был во власти общего обаяния.

Таковы были собравшиеся вокруг зачинателей Художественного театра. И это создавало исключительно благоприятную атмосферу для работы. В такой атмосфере легко преодолевались всяческие трудности, неизбежные в начинающемся театральном деле. В театре разыгрываются, как нигде, самолюбия, приобретают большую остроту. Тут общий интерес, искренняя увлеченность и высокая жертвенная настроенность первенствовали. Каботинство не поднимало своего скверного голоса, а если и пробовало случайно заговорить, — тотчас же глохло в слишком неподходившей для того обстановке. Души у всех были приподняты, на всем лежала ясная печать прекрасной взволнованности и торжественности. Все верили, что привлечены к соучастию в великом деле, взаимно такою верою заражались. Любое воспоминание, словесное, письменное, печатное, о тех первых месяцах окрашено в такие тона, рисует такую картину. Как будто угадывалась будущая судьба театра, и все стремились быть достойными ее... Может быть, это — розовая дымка, которою так часто обволакивается в воспоминании прошлое? Не думаю. Тут в воспоминании отразилась подлинность вспоминаемого.

Немировичем-Данченко и Станиславским были выбраны первые пьесы. На главном месте — «Царь Федор Иоаннович», только что разрешенный, после долгого, 30-летнего цензурного запрета, по хлопотам Немировича-Данченко и А. С. Суворина и под их ответственность [48]). Кроме того были намечены «Шейлок», «Антигона», «Самоуправцы», «Ганнеле», «Гувернер» (специально для спектаклей в Охотничьем клубе, где театр обязался дать какое то число спектаклей в сезон). Были намечены распределения ролей, но лишь предположительно, в предвидении, что в ходе репетиций непременно потребуются значительные перетасовки исполнителей. В «Царе Федоре» несколько раз переменились, в сравнении с начальными предположениями, исполнители почти всех главных ролей, самого Федора — в том числе. Такие перемены в театре всегда действуют болезненно, сгущают атмосферу. Может быть, они были и тут приняты с некоторою болью, но без досады и обиды, не расстроили дружного лада: все понимали, не сомневались, что перемены продиктовала лишь правда, лишь забота о возможно лучшем спектакле. Вот яркое доказательство той атмосферы, о которой я выше говорил.

К июню все было готово, чтобы начать репетиции. Их перенесли в подмосковное дачное место Пушкино. В парке, принадлежавшем прис. пов.

Н. Н. Архипову, участнику Общества иск. и лит. (позднее — петербургский режиссер Арбатов), не то построили, не то приспособили небольшой павильон, в одну комнату с выходом на террасу. Половину залы заняли невысокие подмостки, отделенные от другой половины пестрядинным занавесом. Такова



Страница из режиссерского экземпляра К. С. Станиславского «Синяя Птица» — 2-я картина

была «колыбель» Художественного театра. Большинство актеров жили в Пушкине же, на общей даче (Карнеева), минутах в двадцати ходу от павильона для репетиций. Станиславский жил на даче в пяти верстах, но приезжал ежедневно. Начали работу 14 (27) июня. Вот вторая значительнейшая дата в хронологический канве. Одно время театр с этого дня и вел свое летоисчисление.

День начали заседанием и товарищеским чаем. Станиславский (Немировича-Данченко еще не было в Москве: было условлено, что он будет отдыхать первую часть лета, затем вступит в работу, а Станиславский уедет на отдых) сказал небольшую речь. Речь была — писал тогда же Мейерхольд жене, —

«Синяя птица» Картина VII
«В царстве будущего»

«очень горячая и красивая». В ней говорилось об идеалах искусства, как выразителя красоты, об идеалах театра и о той ответственной задаче, которая стоит перед начинающим свою жизнь театром, так как он не хочет и не имеет права брести проторенной тропой, должен искать новых путей, более широких. Речь заканчивалась какою-то цитатой из «Потонувшего Колокола». Так как речь эта не была никем записана, и нет никаких доку-

ментальных ее следов, — я могу передать, по обрывкам чужих воспоминаний, лишь очень обще ее смысл. Впечатление она произвела большое, еще подняла настроение. Потом были названы пьесы, над которыми предстоит в первую очередь работать, оглашены распределения ролей, распорядок репетиций.

В следующий день, 15 июня, роздали роли в «Шейлоке». Предполагалось, что Шейлока будут играть Дарский и Станиславский. Затем последний от роли отошел и сосредоточился на режиссуре спектакля. Тогда же он демонстрировал макеты декораций, которые должны, по плану режиссера, ярко выразить контраст между двумя мирами — грязным, угрюмым, трусливо и злобно озирающимся еврейским кварталом и площадью перед дворцом Порции, беззаботно веселою, ликующею, влюбленною. Идея такого сопоставления очень увлекала Станиславского, прозревавшего все открывающиеся в ней режиссерские возможности, увлекала и молодую аудиторию в Архиповском павильоне. Вечером того же дня читали «Антигону». Режиссура поручалась молодому Санину[49]); в постановочный план существенным элементом входило воспроизвести античный спектакль, его сценическую площадку систему трех дверей со специальным у каждой назначением, разделенный на-двое хор и т. д. 16-го была первая репетиция «Антигоны», 17-го — первая репетиция «Шейлока». Дело в павильоне закипело.

Там проводили весь день. Репетировать начинали около полудня, репетировали до пяти, затем начинали в семь, расходились после одиннадцати. «Я почти не выхожу из театра», — писал в одном письме Мейерхольд. То же могли сказать про себя все другие. Так ежедневно, без пропусков и перерывов, в громадном напряжении всех сил и с такою же большою взволнованностью. Часто репетировали параллельно в нескольких местах — где нибудь в парке на террасе.

В организации репетиций были значительные и существенные отступления от традиционной репетиционной практики. И лишь на поверхностный взгляд это были изменения только технического свойства. В них сказывалась перемена в самом подходе к искусству актера, отражались новые требования, предъявлявшиеся тут к результатам репетиционной работы. Одно крупное изменение состояло в том, что чтение за столом, раньше бывшее лишь скучною формальностью, чуть что не проверкою, нет ли пропусков, нет ли описок в тетрадках ролей, смыкаются ли реплики и т. п., — теперь стало весьма существенною органическою частью работы. Чтению отводилось большое место; «застольная» работа была и длительная, и очень ответственная. Это была база всей последующей репетиционной работы. Читали или всю пьесу или ее части, сцены, картины, читали не раз, не два, вникали при этом

в характер пьесы или ее отрывка, анализировали, комментировали, искали стиля, добивались общего тона, нужных звучаний. И уж только потом, когда многое уложится в душе, почувствуется, — переносили репетицию на подмостки. Найденное и прочувствованное за столом начинало там обрастать сценическою плотью, подробностями интонаций, жестикуляции, мимической игры. Этим достигалась большая тщательность. Ничто не бралось с «наскоку», не оставлялось на волю случаю или внезапности вдохновения. Всему предшествовала таким образом серьезная вдумчивость, и все подробности индивидуальных толкований и исполнений соображались с характером целого, с общим планом постановки. Все это в русской репетиционной работе было совершенно ново, необычно. Лишь потом, с легкой руки Художественного театра, вошло в наш репетиционный обиход, впрочем — нигде в такой большой мере и значительности, как там.

И другое новшество, как будто только технического порядка, но также имевшее большую существенность и даже принципиальное значение. До того в театрах пьесу обычно репетировали каждый раз целиком; сегодня — все четыре акта, завтра все четыре акта. Если не успевали всего прорепетировать сегодня, на завтра опять сначала и до конца. Тут от такого традиционного порядка сразу отказались. Репетировали небольшими частями, сценами. В каждой добивались максимального, и в отдельных передачах, и в общей их слаженности. Иногда надолго застревали на какой нибудь одной сцене. Только когда добивались, чего хотели, когда этот кусок оживал, получал ту завершенность, о которой мечтал режиссер, или видел он, что большего все равно, и при дальнейшей работе, не добиться, — репетиция захватывала новый кусок, и над ним проделывалась та же работа. Иногда, отработав его, возвращались к прежнему — если казалось, что нажитое в этой части работы может помочь лучшему достижению в ранее работавшемся куске пьесы. Работа была все время лихорадочная, но темп ее — сознательно замедленный [50]).

Конечно, это репетиционная техника. Но она обеспечивала серьезность отношения и исключала стремительную скачку по тексту. Теперь и это, такая репетиционная метода получила широкое распространение. Теперь это кажется таким естественным, таким простым. Просто все, что уже найдено... Тогда это было смелою новостью. Инициатива методы принадлежит режиссуре Художественного театра; к ней привыкли как в Обществе иск. и лит. у Станиславского, так и в Филармонии у Немировича-Данченко (отчасти тот же метод применял в своей школьно-репетиционной работе А. П. Ленский), его бесспорный вклад, как и инициатива еще многих подробностей в сценическом

распорядке, во всем театральном обиходе. Под влиянием Художественного театра этот обиход сильно изменился.

Так, к примеру, Художественному театру принадлежала инициатива отмены музыки в антрактах драматических спектаклей, до того бывшей незыблемою традицией. Мысль о том, что такое вкрапливание не связанной со спектаклем музыки, эти музыкальные дивертисменты лишь разрушают целостность впечатления, — высказывалась и раньше; она напрашивалась. Но осуществление ее в практике принадлежало Художественному театру. Он

Страница из режиссерского экземпляра К. С. Станиславского «Синяя птица» — «В царстве неродившихся душ»

первый нашел в себе смелость порвать с такой традицией, — уж по его следам пошли затем другие театры, и скоро нигде не остались эти бессмысленные музыкальные «антракты», стоившие театрам больших денег и бывшие спектаклю во вред, а не на пользу. Или, из другой уже области театрального обихода, — Художественному театру принадлежала инициатива «закрытых дверей» после начала акта, подсказанная заботою и о благочинии в зрительном зале, и о сохранении иллюзии.

Каждая в отдельности такая мера, может быть — и не крупная деталь. Но их совокупность преображала облик театра и представляла существенный вклад в наш театральный обиход. Позднее, кажется — в шестой год своей жизни, Художественный театр ввел еще новую подробность — отменил,

с общего согласия своих актеров, выход их на вызовы после действий [50]). Но это нововведение, в противоположность другим, сейчас отмеченным в качестве примеров, не привилось и осталось лишь в самом Художественном театре и его Студиях. Как раз это новшество наделало особенно много шуму, вызвало горячую полемику [51]). Здесь не место разбирать этот спор, и в какой мере принципиально верно решение Художественного театра. Во всяком случае, для его стремления обновить, улучшить театральный обиход и эта подробность характерна, говорит об очень пристальном отношении ко всем

А. П. Чехов Декорация I акта — 1905 г. «Иванов»

сторонам своего дела и о смелости порывать с рутиною, с тем, что освящено временем.

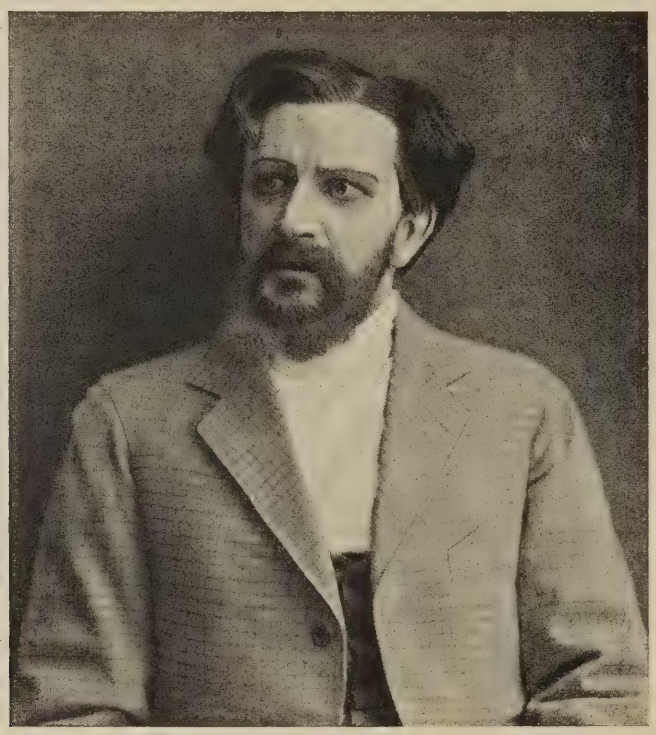
Конечно, неизмеримо существеннее было другое. Изменялось положение режиссера, его удельный вес. Это изменение сказалось немедленно, на репетициях в Пушкинском павильоне. Оно было глубоко принципиально и сразу окрасило практику. Впервые режиссер доминировал. Впервые в нашем театре выдвигался на центральное место. Он становился хозяином спектакля и широко участвовал во всем процессе его созидания. Он определял значение каждой отдельной роли в экономии целого, и потому каждое индивидуальное исполнение неизбежно становилось в зависимость от него. Две художественные воли, режиссера и актера, конечно, могли приходить при такой постановке

дела в столкновение. И принципиально была предопределена победа воли режиссерской.

Потом многими оценивавшими Художественный театр это было учтено и охарактеризовано, как «режиссерское засилье» и как искажение природы театра. «Власть режиссера скоро поглощает первородные элементы театра и начинает жить не только для их блага, но и за счет их», — так формулировал свое отношение к проблеме один из самых талантливых театральных критиков и принципиальный противник Художественного театра, А. Р. Кугель [52]). «Тяжелая рука режиссера, водворяя «порядок», — развивает он свою мысль, — одновременно ослабляет жизнедеятельность художников сцены» Так думали очень многие. Одно время было даже модным — изображать Художественный театр, как «фабрику ангелов», как созданное режиссерским самодержавием Прокрустово ложе для актерских индивидуальностей и талантов.

Очень характерно это выразилось на бывшем в Москве (в 1908 г.) первом Всероссийском Съезде режиссеров [53]). Он даже обратился некоторым образом в суд над Художественным театром. Из практики последнего старались почерпнуть аргументы против режиссера-узурпатора, который из части, и очень скромной, вдруг возмечтал стать всем и «подмял» под себя актера. Съезд в своих дебатах свидетельствовал, как глубока борозда, взрытая Художественным театром. Съезд верно констатировал факт—режиссер был поставлен принципом и практикою Художественного театра на вершине горы. Но Съезд поверхностно и односторонне оценивал это новое явление в русском театре и не очень был основателен в своей защите и апологии «свободы актера». Так как весь этот Съезд и его дебаты сейчас могут меня интересовать лишь в их отношениях к Художественному театру, как лишняя возможность установить правду о нем, — для меня существен тот ответ, какой был дан на Съезде представителем этого театра. К сожалению, в «Трудах» Съезда двухчасовая речь Немировича-Данченко изложена очень кратко и, в занимающей меня части, невыразительно, без выявления самой в данном отношении существенной идеи. Поэтому не могу цитировать точно, а пользуюсь сделанным тогда же пересказом. Самая существенная мысль: нельзя противопоставлять свободу творчества актера и права режиссера. В этом — коренная ошибка спорящих. Свободное творчество актера, его вдохновение может правильно, художественно проявиться только тогда, когда для этого приготовлены условия. Лишь в них, в хорошо разработанном спектакле, может найти себе место и индивидуальное вдохновение (если не понимать под ним стихийных вспышек и причуд). Лишь тут найдут себе точку приложения даже самые смелые полеты личного творчества. А эти условия не может создать никто,

кроме режиссера. Таким образом, в самом существе, в природе работы режиссера и актера вовсе нет не-то-что непримиримого, а и никакого противоречия. Потому Немирович-Данченко ставил на Съезде со всею категоричностью такой тезис, в котором формулирована и практика Художественного театра: в своей области, т. е. в создании условий спектакля, режиссер полновластен. Он не узурпатор чужих прав, он не самозванно претендует на «самодержавие», потому, что его «самодержавие» ничуть не ограничивает



В. И. Качалов «Иванов»

«Иванов»

актера в державных правах его сценического творчества. Эта формула чрезвычайно существенна для режиссуры Художественного театра.

Правда требует однако сказать, что такая формула вполне верно и точно выражает практику Художественного театра лишь в ее более позднем периоде. В годы же начальные, а тем более — в репетиционной работе в Пушкине, которая составляет ближайший предмет этих страниц, — режиссерское «самодержавие» толковалось и применялось, по крайней мере — одним из режиссеров, Станиславским, шире, выходило за пределы создания «условий».

Говорить о «насилии» не приходится и по отношению к тому периоду. Но, несомненно, было некоторое вторжение и в самое творчество актера, большое на него воздействие. Тому были конкретные причины. И не столько принцип или властный темперамент режиссера, но практические соображения толкали его на это. Одна из них — уже отмеченная техническая недоразвитость актерских сил, какие были в распоряжении режиссера. «Ведь ученику приходилось создавать царя Федора, ученице — Антигону»,—говорит, вспоминая о первом годе театра, Станиславский. Режиссеру приходилось быть и учителем; он, так сказать, вынуждался неумелостью актера навязывать ему свою режиссерскую волю, свой более глубокий и тонкий замысел, иногда — даже и форму выражения этого замысла. Перевес всех преимуществ, — фантазии, находчивости, техники, — был на стороне режиссера. Тем определялся и перевес его воли. Это была практическая неизбежность.

Была и другая, с первой связанная, причина. Предоставлю слово Станиславскому: «Был необходим успех, потому что первый неуспех мог развалить все наше дело. Нужно было, во что бы то ни стало, как нибудь продержаться на поверхности, чтобы выиграть время, чтобы дать труппе хоть немножко подрасти, получше сформироваться и тогда работать спокойно» [54]); «чтобы скрыть неопытность молодых актеров и помочь им в их непосильной задаче, нужен был эффект, ослепляющий и спутывающий зрителя» [55]). В таких условиях режиссер почитал себя и вправе, и обязанным часть работы актера брать на себя и диктовать свою волю.

Иногда он делал это очень настойчиво, зная, что только так обеспечит желаемый результат. Мне припоминается случай, уже из практики второго года театра. Я случайно был на одной репетиции «Одиноких». И я был свидетелем борьбы двух «воль», Станиславского и актера; видел, как первая ломала вторую, причем дело шло о второстепенной подробности: как, для лучшего выражения охватившего волнения, откинуться к спинке стула, каким движением тушить папиросу в пепельнице. Немая сцена повторялась несколько раз, потому что актер не давал того, чего хотел режиссер.

Из процитированных слов Станиславского, особенно из второй цитаты, видно отчасти и направление, в котором он развивал свое воздействие: в сторону внешне эффектного, того, что может поразить, удивить зрителя. Я думаю, в этом сказывалась не только указанная практическая забота, но отчасти еще говорили прежние, не до конца тогда изжитые вкусы и навыки. Со слов Немировича-Данченко Ю. Соболев сообщает, что в ту пору «Станиславский шел не от психологического содержания пьес», и этому противопоставляется взгляд Немировича-Данченко, что «только в полной гармонии

между верным пониманием внутреннего значения образа и правильным сценическим его изображением может сохраниться весь аромат художественной правды» [56]). Прибавлю, наконец, указание в одном письме Мейерхольда, что ему трудно заниматься со Станиславским ролью Федора, потому что тот слишком настойчив в своем толковании и в своих требованиях относительно форм выражения. Все это в своей совокупности обрисовывает занимающую меня сейчас сторону режиссуры, подчеркиваю — в определенном ее историческом моменте.

Конечно, при таких условиях в Пушкине иногда вспыхивали недоразумения между настойчивым режиссером и неподатливым или непонятливым актером. Но они быстро ликвидировались. Авторитет режиссера всегда торжествовал, и не только формально, но и морально. Обаяние его нисколько не умалялось. Даже как будто выростало, — потому что, я уже говорил, — весь перевес творческой силы, фантазии, понимания и техники был на стороне режиссера. И его торжествующая воля не воспринималась, не ощущалась как насилие над актером и свободою его творчества. Кажущееся «насилие» освещалось внутренней правотой. Так складывались отношения. Иногда в молодых душах оседало недовольство. Я приводил пример. Но оно не залегало сколько нибудь глубоко и быстро таяло в атмосфере общего восторга перед режиссером-учителем, который умел развертывать такие широкие перспективы и так мастерски находить выразительные сценические формы. В громадной талантливости Станиславского — последнее объяснение обрисовываемых отношений.

Может быть, я несколько долго задержался на этой стороне. Но, ведь, она существенно-характерна не только для Пушкинских репетиций, но и для целой последующей полосы. Вопрос о режиссуре, эта сценическая линия — чрезвычайно они важны в Художественном театре. И потому казалось мне правильным теперь же на них остановиться, в первом этапе эволюции этой режиссуры.

Тогда же, в Пушкине, стали подготовлять и массовые сцены. Пока — в уменьшенном масштабе, в начальных их контурах. Причем — и это также было нововведением в театральном обиходе, — участие в толпе было обязательно для всех актеров, не занятых в пьесе в ролях. Был решительно поставлен крест над предрассудком, будто «выход» — что-то унизительное для актерского достоинства и самолюбия. И это дело — участие в толпе — все делали с таким же усердием и как бы благоговением, как и другую сценическую работу. Отчасти этому обязан Художественный театр такой замечательной, раньше невиданной толпою.

Скоро в репетиционную работу были включены еще некоторые пьесы. Работали над «Самоуправцами» Писемского, которых требовалось подновить, стали работать над «Федором». Ближе к концу июля Станиславский читал «Ганнеле», под аккомпанемент музыки, написанной и исполнявшейся Симоном. Чтение произвело громадное впечатление. Слушатели плакали. Общую работу

К. С. Станиславский «Шабельский»
«Иванов»

над Федором начали с 7-го июля. Станиславский читал пьесу и развивал свой режиссерский план, иллюстрируя макетами декораций. Особенно увлек всех сад Шуйского с деревьями на переднем плане, вдоль рампы, так что зритель должен видеть сцену и происходящее на ней действие через сетку стволов и ветвей. Это новшество казалось тогда целой революцией, восхищало правдою и смелостью. Не знаю, — чем больше. Так хотелось быть дерзкими, не останавливаться перед необычным. Необычное-то и влекло. Хотелось показать, что не страшно порывать с общепризнанным, установившимся,

освященным. Не то было важно, что деревья по авансцене, но что тем утверждается, по выражению Станиславского, «право на свободу». Это было, по его же выражению, как бы «упражнение в свободе от рутины». И приятно было бесить и злить рутинеров. Говорил молодой задор. Такова психология этих декорационных и мизансценных выдумок. Я думаю, эта «психология» несколько заострена, преувеличена в воспоминании. Тогда это увлекало и по существу. В деревьях в саду Шуйского был зачаток той «четвертой стены», которой потом долго добивался Художественный театр и столько с нею возился, полагая, что так преодолевает одну из коренных условностей сцены. Не вполне верно позднейшее объяснение Станиславского, что «четвертая стена» получилась как-то сама собой, совершенно случайно, в результате поисков более разнообразных мизансцен для какого-то акта какой-то пьесы. Это было «принципиально». Это метался натурализм. В других макетах для «Федора» радовала режиссера и его молодую армию историчность, разрыв с трафаретом в трактовке на сцене старой боярской Руси.

По первоначальному предположению исполнителями роли Федора назначались Москвин и еще кто-то. На пробах Москвин показался Станиславскому наименее удачным, был от роли решительно отставлен и сам поверил, что ничего у него из Федора не может выйти. Мало радовали Станиславского и другие пробовавшиеся им Федоры. В письмах к Немировичу-Данченко в Ялту он говорил об этом почти с отчаянием, потому что неудача Федора — неудача всего спектакля. В один из ближайших к чтению пьесы дней Станиславский завел речь с Мейерхольдом. «Была гроза, и я все думал о вас» — сказал Станиславский. Принялся готовить эту роль и третий исполнитель, параллельно намечавшийся для роли Василия Шуйского. Мейерхольд о Федоре сильно мечтал, причем хотел в своей трактовке особенно выдвинуть душевное наследство Грозного, так своеобразно преломившееся в Федоре. Первые пробы Станиславскому понравились. Наконец выделился Адашев. И Станиславский написал Немировичу-Данченко обрадованно, почти восторженно: Федор сыскался... Роль закрепили за Адашевым. Бориса начал репетировать Судьбинин. Скоро все это переменилось.

25-го июля в Пушкинском павильоне появился впервые Немирович-Данченко. Смотрел репетицию «Самоуправцев», одобрил сделанное. Больше всего его интересовал «Федор», тем более, что он уже был решен, как спектакль открытия театра. С тем, что Москвин не годится для Федора, Немирович-Данченко не мог примириться. Он так лелеял эту мысль, вынашивал ее во время своего летнего отдыха. Письма Станиславского его поколебали, но не разубедили. Он тотчас же стал заниматься с Москвиным ролью.

Л. Н. Андреев «Жизнь человека»

Эскиз декорации III акта
раб. худ. Егорова

Мысль была очень смелая, и в такой же мере счастливая. Несколько лет спустя один театральный критик (П. Ярцев) писал: «Такого человека, как Москвин, нужно было бы сто лет отыскивать для этой роли». Немирович-

О. В. Бакланова «Сашенька»
«Иванов»

Данченко угадал удачнейшего исполнителя. Угадал в неопытном мальчике, притом по складу как будто только комике, очень смешно игравшем на экзаменационном спектакле Бальзаминова и словно не вооруженном для передачи нежных чувств и большого душевного страдания. Чтобы угадать это — требовалась исключительная режиссерская чуткость и прозорливость,

чтобы решиться на назначение — требовалась почти дерзость. Результаты — они теперь так высоко и единодушно оценены всем миром, — блестяще оправдали эту гениальную дерзость.

С каждым днем росла уверенность, что выбор был сделан на редкость счастливо. Преодолев первую трудность, отлично усвоив тонкий замысел своего руководителя, Москвин стал очаровательно развертываться в роли. В ней звучали для него тогда очень ему близкие тона наивной религиозности и церковности. Певший с увлечением и умилением на клиросе, любивший богослужебный церемониал, выросший в очень патриархальной семье, не раз ходивший на богомолье, — юноша чувствовал что-то родное в «царе-пономаре». Так слагался для него основной колорит и рисунок образа. Если говорить термином «системы» Станиславского, — Москвин находил для Федора богатый, красочный материал в своей «аффективной памяти». Тонкие указания Немировича-Данченко, очень бережно подошедшего к Москвину, ничего в нем не форсировавшего, и собственная большая талантливость юноши помогали оформлять этот материал. Скоро Москвин почувствовал в себе всю трепетность образа, по его собственным словам — жил им, как своею жизнью. Другие исполнители Федора стали стушевываться, потом совсем отпали. Москвин остался единственным исполнителем. Тогда же произошла замена в роли Бориса Судьбинина (у него роль от начала что-то не ладилась) Вишневским. Оба они, Москвин и Вишневский, пронесли эти первые свои роли через все двадцатипятилетие Художественного театра.

Пока в Пушкине репетировали, — в Иванькове Симов писал декорации; в Любимовке, где проводила лето семья Станиславского, Лилина и Григорьева с помощницами вышивали богатые боярские воротники и головные уборы [57]); Гремиславский готовил рисунки для целой галлереи гримов — и для «персонажей», и для толпы, которая должна явить сумму характерно индивидуализированных обликов. Где-то шили костюмы, где-то строили сложную бутафорию. Все — по точным рисункам, по музейным образцам, копируя со всею археологическою тщательностью — по-мейнингенски.

Лето приходило к концу, зарядили дожди. Пришлось переносить репетиции в Москву, в хаос, грохот, грязь переделываемого, перекрашиваемого театра, в саду при котором еще доигрывали летний сезон [58]). Не было прежнего Пушкинского уюта. Но осталась та же громадная напряженность и лихорадочность работы. Волнение обострялось близостью «судного дня». В Каретном ряду уже вплотную подошли к работе с толпой. Массовые сцены готовил, по основным заданиям Станиславского и под верховным наблюдением Немировича-Данченко, Санин. Готовил азартно, весь в этой работе. На

И. М. Уралов
«Городничий»

Гоголь «Ревизор» 1908 г. II-ой акт

А. Ф. Горев
«Хлестаков»

этом первом большом деле он выковывал свое большое мастерство по части инсценировки толпы, которое потом так его прославило, у нас и на Западе.

Яркие надежды сменялись острым сомнением. И опять цвели надежды. Сильно, до боли, билось коллективное сердце Художественного театра.

Истекал четвертый месяц работы. Число репетиций перевалило за семьдесят. 12-го октября была устроена генеральная репетиция [59]).

«Судный день» наступил, — 14/27-е октября 1898 г.

V

14-го октября — день пришелся на среду [60]) — Художественно-Общедоступный театр показал свой первый спектакль и впервые пришел в непосредственное соприкосновение с публикой.

Одна из существенных особенностей театрального искусства в том, что оно очень тесно, больше всякого другого искусства (кроме разве музыкального исполнения), соприкасается с воспринимающею средою. И если никакое другое искусство не воздействует так сильно и непосредственно, в самом процессе своего творчества, на эту воспринимающую среду, то, с другой стороны, нигде еще в искусствах среда не оказывает столь значительного, сразу и ярко ощутимого воздействия на творческий процесс. Конечно, никакое художественное творчество, как бы «гордо» оно ни было, — не изолировано от этого влияния. Как бы мало ни дорожил поэт или композитор, живописец, скульптор «любовию народной», как бы автономно ни было его творчество, — он, сознательно или бессознательно, в последнем счете непременно ориентируется на читателя, слушателя, зрителя, — на тех, которые будут воспринимать результаты его творческого акта. Пускай он совершенно вольно, беззаботно отдается своим художественным импульсам, как будто создает лишь для творческого самоудовлетворения и самоутверждения, — все-таки как-то соприсутствует в этом мысль о том, кто будет воспринимать его создание, ощущается им этот «посторонний». Но нигде он этот «посторонний» так не близок, не ощущается в такой неотвратимой непосредственности, нигде поэтому ориентация на публику так не велика, как в искусстве театра.

Дело вовсе не только в материальной, финансовой зависимости, не в том, что «надо, во что бы то ни стало, иметь успех», «чтобы продержаться на поверхности», как говорил Станиславский. Тут зависимость гораздо более глубокая, в самом существе. Театральное искусство, понимаемое как искусство актера, не может жить в безвоздушном пространстве, задыхается

в атмосфере безразличия к его творческим актам, и, напротив, расцветает в тепле сочувственного их восприятия, когда возникает созвучие между творящим и воспринимающим. Должны быть обратные токи из зрительной залы на сцену. Такова самая природа сценического искусства и, еще больше, сценического творца. Его творчество, так сказать, двух-ярусное. Он свободен, в такой же, только относительной, мере как поэт или живописец, когда вынашивает свое создание и оформляет в него материал своего тела и своих чувств. Во втором творческом процессе, на сцене, он становится в чрезвычайную зависимость от воспринимающего. Когда эти его создания падают в глухую пустоту, когда стучатся без отзвука в чужие равнодушия, — творческие его порывы остывают, искажаются, мертвеют. Оттого проблемма о театральном зрителе, о публике — такая важная часть всей проблеммы о сценическом искусстве. Станиславский, в цитировавшихся уже словах, говорил, что нужно «спутать» зрителя, «эпатировать» публику. В этом как будто звучит большое пренебрежение к ней, отношение презрительного художника. Но, ведь, в этом заключено и признание чрезвычайной важности ее отношений... Характер отношений был особенно важен (повторяю, вовсе не исключительно в смысле финансовом) — в театре, только начинающем жить, впервые соприкасающемся с воспринимающею средою и стремящемся сказать некие новые слова.

Какова же была атмосфера вокруг Художественного театра? Как была настроена та зрительская среда, в которую он понес свое творчество? Какая была зрительная зала?

Ответить на это не так-то просто. Ответ односложный был бы и ложный. Многообразие отношений и настроений не сводится к одному знаменателю. Этот знаменатель, равнодействующая противоречивых тенденций получились только в результате изрядно-долгого процесса сживания двух половин театрального целого.

Однако соединить оттенки настроений в некоторые немногие группы можно. Первая группа — более или менее равнодушные, в отношение к театру не вкладывающие никакой страсти, театральным искусством не живущие, а принимающие его как одну из приятных и модных забав, как один из привычных способов убить не без приятности вечер. Новый театр — новая забава, еще одно место для убиения ни на что ненужного времени. Такие зрители — не рутинеры, потому что и это всетаки требует некоего своеобразного энтузиазма; но непривычное их слегка раздражает, потому что мешает. Однако в них есть легкий снобизм. И они склонны к неглубокому скептицизму. На губах чаще играет ироническая усмешка. Не то что они

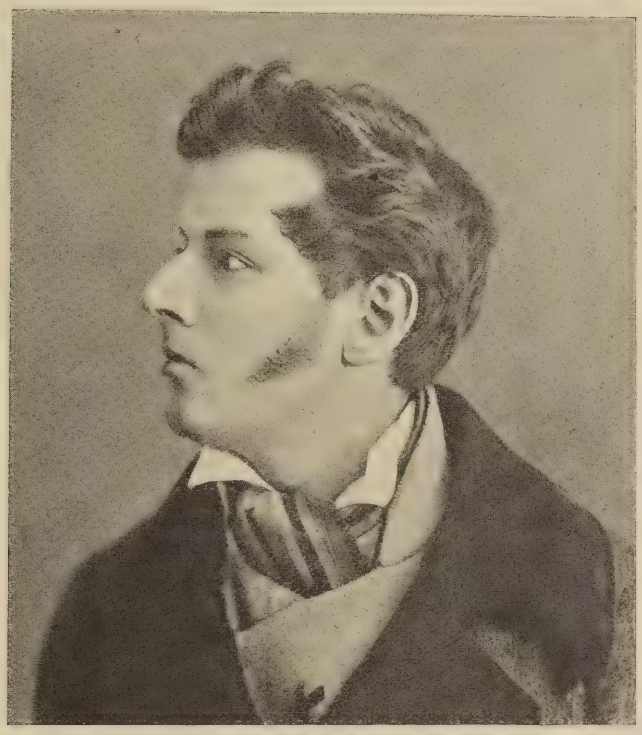
не удовлетворены, — под иронией прячется ощущение отсутствия настоящей *потребности быть удовлетворенными.* Насмешливая шутка над спектаклем, над актером, особенно если он еще не патентован, кем-то не санкционирован и не моден; если шутка показалась остроумной, — охотно подхватывается и разносится. В русском театре такая группа никогда не доминировала. Русская театральная история по разным причинам, главным образом — потому, что у нас театр очень долго был чуть не единственной отдушиной для общественных чувств и настроений, — сложила иной тип зрителя. Но и такая группа есть. И она была в числе составных элементов зрительной залы Художественного театра, влияла на складывающуюся вокруг него атмосферу. Может быть, именно ее, лишь ее, имел в виду Станиславский, когда думал и говорил об «эпатировании».

Две другие группы сходились в том, что относились к народившемуся театру во всяком случае не равнодушно, со страстностью. Но одна — со страстностью дружелюбия, другая — со страстностью вражды; одна — расположенная принять, другая — столь же расположенная отвергнуть. Восторг и отрицание. Их столкновение и создавало атмосферу, несколько охлаждавшуюся, разжижавшуюся первой, равнодушно-нейтральной, группой.

Чем создавались отрицатели? А они в первые годы как будто даже преобладали в зрительной зале Каретного ряда. Действовала, конечно, и всегда присущая публике, вкусам зрительной залы инерция. Нужно ее преодолеть, чтобы сдвинуться со старых пониманий и вкусов, почувствовать прелесть и волнующую силу непривычного. Это — не «лень вкуса», но его органическая неподатливость. С этим неизбежно сталкивается каждый новый шаг в каждом искусстве. Новая насыщенность искусства должна достигнуть какого-то предела напряжения, — тогда «лень вкуса» преодолевается, и уже начинает развиваться инерция приятия новизны. Так новизна становится модой, которая и есть форма выражения такой инерции. На всем протяжении истории сценического искусства сказывалась такая смена этих двух инерций. Этого, конечно, никак не могли избежать и отношения к Художественному театру.

Но помимо психологии в том же направлении отрицания, неприятия, действовали и принципы. Что в Художественном театре режиссер «ущемляет» актера, что поэтому-то, для бо́льшей легкости ущемления, для бо́льшего простора режиссерского своеволия и самодержавности, и набрана в труппу почти все — зеленая молодежь, — этот взгляд быстро распространился по Москве, а потом и за ее пределы, и в публике, и в актерской среде. «Театр плохой, актеров нет, все — мальчики-ученики, да любители, выдумщики-режиссеры» [61]), таково было актерское мнение. И таково было мнение не-

актерское. Та группа, о которой я сейчас говорю, — судила не по результатам; их, так сказать, предвосхищала. У нее была готовая принципиальная предпосылка: новый театр хочет быть «театром не актера». И то, что Федора играет какой-то Москвин, когда в Петербурге эту роль играет Орленев, что на афише — ни одного «имени», все — иксы, — укрепляло такую предпосылку. Принцип был оскорблен. И это располагало к «неприятию», настораживало враждебно. Лишь понемногу такая враждебная настороженность была разбита. Голос таланта не мог не быть всетаки услышан.



А. Ф. Горев «Хлестаков»
«Ревизор» — 1908 г.

Неподатливее была идея о режиссерском самовластии, ведущем только к режиссерскому штукарству; что Станиславский — только такой вот штукарь, хоть и очень ловкий, — это тогда тоже думали многие и аргументировали некоторыми подробностями, крайностями спектаклей Общества иск. и литер. «Ну, а нас на мякине не проведешь, не дадимся в обман», — и это оборачивалось оппозиционной настроенностью по отношению к новому театру, не скрывавшему родства с Обществом. Оппозиционность поддерживалась и тем,

что вот этакие сумасброды и мальчишки, у которых молоко на губах не обсохло, смеют дерзко мечтать о каком то соперничестве с самим Малым театром и проскочить мимо него куда-то вперед. Пускай в старом Малом театре стало скучно, не все благополучно, — да не им же, мальчикам и любителям, исправлять это. Только дерзость. Если ты предан Малому театру, — ты непременно должен быть враждебен тем, которые чего-то шумят в Каретном ряду, грозят зажечь море, — приблизительно такая складывалась формула в кругу, близком к театральной Москве. А он влиял и на более широкий московский круг. Так создавалось недоверие, отливавшее тонами враждебности. Помню, одна заметка в газете (еще до официального открытия Художественного театра) кончалась так: «Не правда ли, что это — затея взрослых наивных людей: богатого купца-любителя Алексеева (т. е. Станиславского) и бред литератора Немировича-Данченко» [62]).

Тут звучит и еще одна нота, — в этом упоминании о «богатом купце». Она была не безразличной в аккорде настроений вокруг Художественного театра. Это был какой то уродливо-искаженный демократизм и своеобразный обывательский «марксизм». Совсем не демократы по образу мышления, еще меньше, конечно, марксисты, — говорившие о «богатом купце» почувствовали себя оскорбленными в своем несуществующем демократизме. «Шальные деньги блажат», новое проявление крупно-купецкого «джентльменства», т. е. старого самодурства в новом обличьи меценатства и артистизма. Так характеризовалось новое театральное начинание, в котором кипел творческий восторг. Нет, напрасно бешеные деньги думают, что им все можно, — не позволим. Вот еще источник — не вражды, но враждебной настроенности.

Очень рельефно такое отношение, такая оценка дела Станиславского и Немировича-Данченко выразились в фельетоне-памфлете, не бывшем в печати, но ходившем в рукописи в литературной и театральной Москве. Я разыскал ее экземпляр в Театральном музее имени Алексея Бахрушина. Уже самое заглавие характерно, говорит об основной ноте и центральном пункте содержания: «Знай наших» [63]). Первые же слова Станиславского (памфлет написан в драматической форме): «Я тот, которому ни мало себя стеснять охоты нет, и раз мне в душу блажь запала, ценой презренного металла спешу ее пустить я в свет». И конец первого его монолога: «Ничто — искусства мне законы; свои придумал я взамен. Традиций враг неугомонный, актеров бич, погибель сцен, — мне нет узды, мне нет препоны, я в полном смысле — джентльмэн». А в финале памфлета разговаривают два рецензента. Первый спрашивает, видя шествие труппы Художественного театра: «Кто они? Куда их гонит? И к чему весь этот шум?» Второй отвечает, резюмируя весь смысл

Н. В. Гоголь «Ревизор»

Эскиз костюма «Городничего»
раб. худ. К. Ф. Юона

пародии: «Мельпомены труп хоронит наш московский толстосум»... Автор этого бойко сделанного памфлета был совсем не одинок в такой точке зрения и в таком отношении к Художественному театру. Напротив, он отражал отношение, тогда, в первую пору Художественного театра, довольно распро-

П. М. Уралов (†) «Городничий»
«Ревизор» — 1908 г.

страненное. Рукописный фельетон усердно переписывался, переходил из рук в руки, имел успех. Некоторые стихи и словечки из «Знай наших» даже были в тот сезон крылатыми...

Так слагались отношения. Такова была одна часть атмосферы вокруг театра. Была и другая. Ее постепенно сложил интеллигентный пролетариат,

вообще передовая, радикальная интеллигенция, в частности — университетская молодежь. Разрыв со старым театром, о котором я упоминал в первой главе, именно ею, этой интеллигенцией и этой молодежью, ощущался особенно остро. Чем глубже у нее была тяга к какому-то иному театру, тем сильнее она отталкивалась от старого театра. В театральном искусстве ее интересовало больше содержание, чем форма. Интерес к проблемам формы и формальному методу возник много позднее. Но и новаторство в области форм отвечало ее оппозиционной и революционной настроенности. Ее увлекала и сама по себе смелость дерзания, атмосфера бунтарства. Еще очень смутно знали, что и как делает Художественный театр, каков истинный его лик. Но эта атмосфера художественного бунта, эта готовность разбить старые скрижали, низложить авторитет традиции, — они уже ощущались. Краткие сведения о предстоящем репертуаре (печать тогда мало занималась нарождающимся театром и информировала скупо), разговоры о том, что будет Чехов, будет Гауптман, Ибсен (Горький еще не был драматургом, и звезда его только всходила), даже то, что театр начинает с пьесы, тридцать лет бывшей для сцены запретным плодом [64]), — это в указываемой, численно — самой большой, группе располагало в пользу театра. Конечно, какой нибудь уверенности, что ожидания сбудутся, что театр ответит на запрос, — не было. Были только гадания, и потому и в этой группе — еще некоторая недоверчивость, тоже — настороженность, только уже иной окраски, чем изображенная выше. Было предрасположение к приятию. «Зрители, — их собственные думы, затаенные стремления — создавали для театра то, что Тэн называет «température morale» [65]).

Очень быстро недоверчивость сменилась полным доверием, уверенностью, настороженность — восторженным увлечением, такое увлечение заразительно. Оно разливалось все шире, захватывало все новые элементы, отдалось за пределами Москвы. Скоро и в провинциальной интеллигенции шла уже «молва о нарождении в Москве нового чудодейственного театра», «побывавшие в Москве провинциалы с восхищенным умилением рассказывали о том как они попали в Художественный театр, и что там перечувствовали» [66]).

Эта группа и образовала надежную базу театра в его зрительной зале. Эта группа горой встала на его защиту в разгоревшихся общественных спорах, потому что скоро равнодушные затерялись в массе энтузиастов его утверждения или его отрицания. «Художественный театр, — констатировал наблюдатель, — совершенно лишен того характера нейтрального публичного места, каким отличаются все другие театры» [67]). Он «разделил Московское общество на врагов Художественного театра и его горячих поклонников» [68]).

Такова была, в общих чертах, публика, та воспринимающая среда, с которою приходил в соприкосновение Художественно-Общедоступный театр. И таковы приблизительно те настроения, которые были принесены в вечер среды 14-го октября в зрительную залу. Притом, настроения отрицательные, недружелюбные были отчетливее, настроения положительные, дружелюбные были более смутны, неустойчивы, расплывчаты. Я очень четко помню залу на премьере «Царя Федора», и до начала спектакля, и после первого действия, в шумном говорливом антракте. Мне запомнились слова одного журналиста: «А ну-ка, посмотрим, как Фердинанд изворачивается». Мне кажется, так можно бы изобразить настроение большинства. Ожидание, с уклоном к уверенности, что «не вывернется», ничего путного не выйдет. И для меня тогда же было несомненно, что если одни это ощущают с болью, то другие, как будто большинство — с некоторым злорадством. Злорадствовал ли обиженный принцип, злорадствовала ли потревоженная косность, или просто — распространенная склонность поиронизировать, — я не знаю. Но то настроение, о котором я говорил, ощущалось достаточно отчетливо. И было как-то жутко. Это крепко живет в моем воспоминании.

На минуты перенесемся за тяжелый синевато-зеленоватый, «болотного цвета», раздвижной занавес (раздвижной — также одно из нововведений Художественного театра, отказавшегося от традиционного в ту пору поднимающегося занавеса с живописью). Тут личных воспоминаний у меня, конечно, нет. Но в моем распоряжении — несколько совпадающих в главных чертах чужих воспоминаний, рассказов тех, которые были за занавесом. Там все — в страшном волнении. Хаос противоположных чувств. С каждой минутой, приближавшей к $7^1/_2$ час., волнение росло, достигало мучительной остроты. Словно пробивалось сквозь толщу плюшевого занавеса настроение зрительной залы и еще увеличивало остроту. Губы у всех подергивало, руки делали какие-то лишние движения. В воспоминаниях сохранена такая подробность. Оркестр заиграл музыкальное вступление, специально для «Федора» написанное А. А. Ильинским [69]). Перетревоженные исполнители спектакля выползли на сцену послушать; тут же были Станиславский и Немирович-Данченко, во фраках. Лица были бледны. Станиславский, чтобы скрыть собственное волнение и в надежде подбодрить других, попробовал, воспользовавшись плясовым мотивом в увертюре, плясать. Но вышло только жутко, страшно, острота волнения только еще подчеркнулась. Потому что лицо было совсем не «плясовое», мертвенно-белое, и тревожно горели на этой белизне глаза. Пляска была похожа на судорогу. Эффект получился обратный, и Станиславский увел Москвина и Вишневского в их уборныя, там

запер, чтобы к ним не ходили, не мешали сосредоточиться (оба в первой картине не заняты).

Ильинский доиграл увертюру. Раздался, тяжело шурша, занавес. Медленно задвигались его полотнища вправо и влево. Открылась крышка над домом

М. А. Чехов «Хлестаков»
«Ревизор» — 1920 г.

князя Ивана Шуйского. Небольшие группы бояр в многоцветных одеждах. Прозвучали слова Дарского — Андрея Шуйского: «На это дело крепко надеюсь я» (В них точно было пророчество о будущей судьбе театра). Первый спектакль Художественного театра начался... Ровно 74 года, день

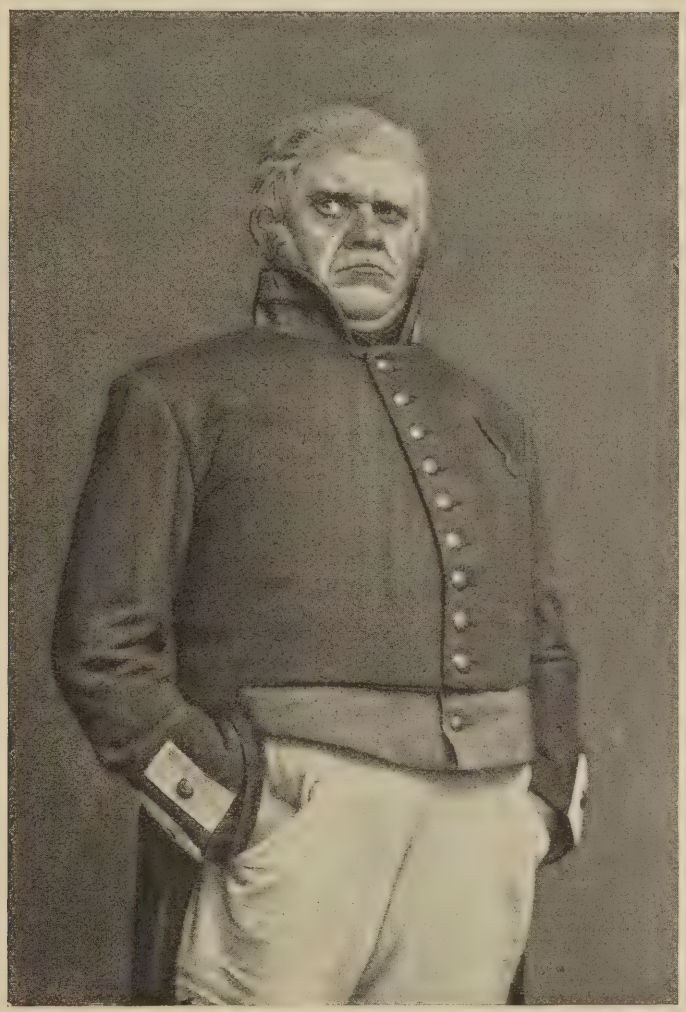
в день, отделили это начало от начала Малого театра [70]). Это была случайность, на нее обратили внимание много позднее. Но в ней как бы было заключено некое счастливое предзнаменование...

В зрительной зале слегка покашливали, перешептывались, слушали не очень внимательно; глаза бегали по непривычным подробностям сценического убранства. Холодок был упрямый, не прогревался теплом сцены. Да и тепло это было еще совсем малое. Мейерхольд и Дарский, Василий и Андрей Шуйские, говорили как-то подчеркнуто-внятно и в то же время робко, скучновато. Сцена коротенькая; занавес зашуршал, сдвинулся, опять раздвинулся, открыл одну из лучших по исторической стильности и красочной разработанности картин спектакля — золотую цареву палату, показал величавую фигуру Бориса — Вишневского в низко надвинутой червленой мурмолке, чрезвычайно выразительное по плутовству, грузное, лепкое лицо Луп-Клешнина — Санина. Отличный грим, «репинский». Стало интересно. И яркий декорационный фон, и отдельные образы персонажей на нем произвели впечатление. В зале «шу-шу»; ухо улавливало в этих перешептываниях какую-то нотку одобрения. Вбежал, запыхавшись немного, Федор-Москвин, сбросил короткую шубу, утирает широкое лицо и шею лиловым шелковым платочком. Царек-мужичок, волосы под скобку, лицо слегка пухлое и изжелта-белое, маленькая тощенькая, какая то немощная бородка, глаза тихие, точно недавно плакавшие и немного больные; на слегка подергивающихся губах — виноватая улыбка. Какой-то еле уловимый звук, предшествовавший слову. Дрогнувшим голосом, но так просто, наивно, по домашнему Федор спросил: «Отчего конь подо мной вздыбился». И как балованный мальчик капризно приказал, под сдерживаемые «любующиеся» улыбки окружающих: «Не давать ему овса, пусть сено ест одно». Потом такая ласковая нежность залила это простенькое лицо, точно засветилось оно все: «Ну, так и быть, уж я его прощу». В звучании голоса, немножко сдобного, но не переслащенного, в интонациях была какая-то умиляющая прелесть. Выглянула в них душа, если и нищая, то в евангельском смысле. Я думаю, в эти секунды лед подался, дал первую трещину, пока — еще еле заметную. Мое внимание было раздвоено: между сценой и этой недоброй зрительной залой. И я подумал: кажется, они злорадствовали напрасно... Но и у меня уверенности еще далеко не было. Ведь, мало, что у Москвина — такие «тихие» глаза, такие ласковые ноты, такая хорошая, не его, актера, а Федора, суетливость в мелких движениях, такая благолепная скромность... Очень это хорошо, обещает; но надо еще раскрыть всю душу, чудом оказавшуюся в Ивановом сыне, развернуть ее трагедию...

Счастливое — благоприятные впечатления, волнующие звуки простых задушевных в передаче слов, вызывающие на любование подробности, — накапливалось. «Актив» первого спектакля рос. Теперь мне уже трудно восстановить, когда именно он перевесил в глазах зрительной залы «пассив», когда она бросила придирчиво критиковать, ловить промахи или «принципиальные» ошибки и целиком отдалась во власть очарованию спектакля; когда первая трещинка раздалась широко, и лившееся со сцены художественное тепло совсем растопило лед. Что «любование» нарастало, — чувствовалось ясно. И большие скептики, на которых была особенно толста броня предубеждения и иронии, не могли не поддаться обаянию картин, групп, многих подробностей, не почувствовать, что здесь пахнет Русью XVI в. Когда на бледном рассвете к Борису в горницу, под тяжелым, темно-серым сводом, пришла царица, и белые девушки светили ей, по залу пробежал уже определенно сочувственный шопот. Такой же шопот, когда Федор, зябко пожимаясь от утреннего холодка, шагал в грустной задумчивости по своему богатому, но вдруг ставшему таким унылым покою. Толпа бояр и выборных жила скрещиваниями и переливами настроений, — это опять шевелило сочувственное внимание. Не стало в зрительной зале рассеянных и совсем равнодушных.

Но все-таки какая-то последняя капля, вокруг которой начало бы кристаллизоваться общее сочувствие залы, — она еще не упала. По моим наблюдениям, сцена в саду Шуйского несколько затормозила эту кристаллизацию. Деревья, загораживающие действие, так что оно было видно как бы через какой то транспарант, — пришпорили тех, которые ждали повода рассердиться на «штукарство» и театральные «благоглупости» самозванных новаторов... Эпатировать — дело тонкое и рискованное... Да и сцена Мстиславской и Шаховского звучала слабо, не пропиталась настроением. М. Л. Роксанова — молодая актриса совершенно несомненного для меня таланта, большой сценической натуры, ярких сценических чувств; но резкая в их театральных выражениях, несколько истеричная и какая-то несгармонизированная. Для того, чтобы побеждать себя, она была театрально слишком молода. Во всяком случае, мягкий лиризм не был ее стихией; может быть, оттого и ее Нина Заречная, прочувствованная очень глубоко, игранная, правда — не всегда, с громадной силою, особенно в последнем действии, мало дошла до души зрителя и не удовлетворила Чехова. Нежное воркование, детская капризность — отсутствовали в ее рессурсах. А они так нужны для сцены Мстиславской в саду. И совсем не был актером широкой удали, размаха, экспансивности — застенчивый в чувствах и немного медлительный Кашеверов. Сцена не вышла. Кристаллизация симпатий к спектаклю приостановилась. Не надолго.

Я думаю, теми последними каплями, о которых я выше говорил, были: сцена благородной гневной вспышки Федора на Годунова — «я царь или не царь?» сцена трагической беспомощности и растерянности, побеждаемых



И. М. Москвин «Городничий»
«Ревизор» — 1920 г.

внятным голосом совести и добротою сердца и заканчивающая это безысходно скорбная и столь же нежная сцена с Ириной, одинаково удачная, по силе искренней прочувствованности и по простоте выражения, у Москвина и Книппер. Образы раскрылись полно, в волнующей и заражающей силе. Спектакль со всеми своими большими красотами получил крепкий центр. Зритель полюбил

тех, которые раскрывали перед ним свои смятенные души. И уже посылал на сцену тот «обратный ток», о котором мне приходилось упоминать, как о непременном условии успешного сценического творчества. Мне как-то случилось говорить с И. М. Москвиным об его сценических самочувствиях, в частности — в «Федоре». Я знаю от него, что он тогда же, в описываемый спектакль, ощутил в сейчас названных сценах, этот «обратный ток».

Не подлежит никакому сомнению, что последний сокрушающий удар по льду нанесла сцена на мосту через Яузу. Пестрая, характерно-живописная толпа во власти сменяющихся чувств и настроений, в последний момент подхваченная бурною волной зажженной Шаховским страсти. Когда эта толпа бросилась, в стихийном порыве, к тюрьме, выручать Шуйских, — зрительная зала заволновалась, наэлектризованная происходящим на сцене. Такой театральной «толпы» она еще не видела и охотно простила некоторую грубость за чрезвычайную яркость [71]). И полное торжество, в смысле победы над зрителем, — последняя картина, перед белым собором, с богатою характерными гримами толпою, с пышным царским выходом, под малиновый звон. Когда несчастный Федор узнал, что Иван Шуйский казнен, — Москвин был страшен в своем беспомощном отчаянии, в бессильном приступе гнева. Когда Москвин говорил, весь — безысходная скорбь, — «а я хотел добра, Арина, я хотел всех согласить, все сгладить», — а по лицу Книппер прокатились две крупные слезы, — в зрительной зале, собиравшейся несколько часов назад позлорадствовать и подтрунить над «самонадеянными мальчиками», — послышались всхлипывания. Зала плакала.

Движение успеха было хорошо обозначено С. Васильевым в его спокойном отчете о спектакле [72]): «сначала после первых двух-трех картин, если судить по силе аплодисментов и количеству вызовов, впечатление у публики было неопределенное, какое-то неясное. Но внешний успех пьесы и исполнителей значительно усилился во время второго акта, а по окончании девятой картины, изображающей берег Яузы, раздались шумные, восторженные аплодисменты, доказавшие вполне сочувственное и одобрительное отношение многочисленной публики к дебюту труппы».

VI

Что показал Художественный Театр в этом своем дебюте? Каким был в своих сценических тенденциях, в своих возможностях и своих достижениях? Какие черты выделяли этот спектакль из тех, что до того создавались русским театром, — и потому для этого нового и новаторского театра характерны?

Н. В. Гоголь — V акт — „Ревизор"

1908 г.

В дальнейшей жизни эти черты повторялись, эволюционировались, совершенствовались — или преодолевались, как признанные театром ложными, напрасным соблазном, — и это составляет внутреннее содержание истории Художественного театра, «подводное течение» (Станиславский любит это выражение) его фактической жизни. Потому, выделяя и посильно харак-

М. П. Лилина «Мария Андреевна»
«Ревизор» — 1920 г.

теризуя черты дебюта, отчасти повторившиеся в ряде последующих постановок я буду по возможности теперь же заглядывать и в их дальнейшие трансформации, в то, как они преображались или преодолевались, конечно—ограничиваясь лишь самым общим очертанием этого сложного процесса. Оговариваюсь: могу это сделать только как зритель, как человек по сю сторону рампы, на основе таких впечатлений, наблюдений и размышлений над ними; могу суммировать

лишь свой зрительский опыт. И легко предвижу, что иногда мои определения и оценки значения разойдутся с самооценками тех, которые — по ту сторону рампы, с тем, какое значение придается ими самими тому или иному моменту внутренней истории театра. Биография (ее я пробую дать, очень неполно и без завершенной стройности) и автобиография не могут совпасть...

Л. М. Коренева «Мария Антоновна»
«Ревизор» — 1920 г.

В спектакле «Царя Федора», как дебюте Художественного театра, были интересны: внешнее окружение спектакля, постановка в тесном смысле, его декорационная, костюмная и бутафорская стороны; мера общей слаженности и цельности, то, как были соподчинены части в целях единства целого и впечатления от него (одно из существеннейших выражений режиссуры); сценическая толпа, как характеристика эпохи и как фактор в развертывании действия драмы; актерское исполнение. Я думаю, это — четыре существен-

нейшие для нашей цели момента. Не включаю я в этот перечень пьесу, элемент автора: тут, в дебюте, он был мало характерен для облика Художественного театра, и потому сейчас этот элемент как бы выпадает из поля зрения. Его значение, определяющее облик театра, выступило несколько позднее.

Должен еще сказать: я вовсе не склонен считать перечисленные четыре момента равноценными, одинаковой принципиальной значимости; и то, что в этом перечне актерское исполнение оказалось на последнем месте, — вовсе не характерно для Художественного театра, только случайность. Во всяком случае, такое место отнюдь не соответствует моей принципиальной расценке сравнительного значения отдельных элементов театра. Для меня примат актера — несомненность, первый устой моего театрального миросозерцания. И я думаю, вопреки некоторым противопоказаниям, что таков же устой коллективного миросозерцания Художественного театра. Вся эволюция театра была во всяком случае в сторону укрепления такой сравнительной расценки сценических значимостей. Актер не заменял целого, потому что он — всетаки часть; но был, скажу осторожнее — стал, его душою. Если сравнить хотя бы того же дебютного «Царя Федора» или «Шейлока» или даже «Юлия Цезаря» с «Живым Трупом» и особенно с «Братьями Карамазовыми», максимально «актерским» спектаклем Художественного театра, — указанное направление эволюции выступит во всей ясности и в совершенной бесспорности. Самый выбор «Карамазовых» не был ли, хотя отчасти, подсказан сознанием такого примата актера...

Прежде всего в дебютном спектакле бросилось в глаза, конечно, внешнее окружение. И потому, что ему это вообще свойственно, — по платью встречают, и потому, что на эту часть театр затратил очень большое внимание и очень большие силы. Я уже не раз называл это слово: Мейнингенство. Оно тут, во внешнем окружении, торжествовало, как и еще в некоторых сторонах спектакля. Если бы Мейнингенцы присутствовали 14-го октября 1898 г. на спектакле в Каретном ряду, они с чувством удовлетворения признали бы, что не даром дважды приезжали в Москву, что русские ученики отлично поняли и восприняли немецкие уроки, а кое в чем, пожалуй, и превзошли учителей.

Обстановочный принцип Мейнингенства—быть как можно ближе к действительности и ее правде и преодолевать сценическую ложь. Выражение принципа — историчность или этнографичность, смотря по характеру и времени действия пьесы. А путь к тому — возможно точное копирование «натуры», действительности, где нужна историчность, как в «Федоре», — подлинных исторических мест, зданий и интерьеров, музейных вещей и т. п. А еще

того лучше — использование на сцене самых этих вещей. Театр как музей — это в плане Мейнингенства. И это было отчасти в плане раннего Художественного театра. Бутафория — только прискорбная необходимость.

Это — чистой воды сценический натурализм. Отсюда еще никак нельзя сделать вывода, — хотя его часто делали, — будто искусство Художественного театра — натурализм. Нельзя отождествлять часть с целым. Для этого искусства нужно подобрать другой эстетический термин, полнее покрывающий его существо. Может быть, если взять искусство Художественного театра на всем его историческом протяжении, больше всего к нему приложим, тот термин «психологизм», которые впервые в отношении этого театра был употреблен Голованем (преподавателем Петербургского театрального училища) на диспуте у редактора «Ежегодника быв. имп. театров», Н. В. Дризена. Спор о лике театра загорелся по поводу «Братьев Карамазовых»; разные выдвигались обозначения, до анархического символизма включительно; «психологизм» был выдвинут названным диспутантом, и Немирович-Данченко, бывший на этом судьбище как бы защитником подсудимого-театра, принял такой термин, как наиболее правильный, верно отмечающий сердцевину Художественного театра [73]). Система Станиславского могла, ведь, выйти только из недр такого вот театра «психологизма»...

Но в организации внешности спектакля — и дебютного, и потом многих других, — Художественный театр был натуралистичен, в частности — в стремлении, как к идеалу, к подлинным археологическим или этнографическим предметам, как к вернейшему средству произвести иллюзию и дать couleur locale et temporale. Эмиль Зола приходил в восторг от того, что на сцене было, в пьесе «Друг Фриц», настоящее вишневое дерево или в какой-то пьесе Гондинэ — настоящие принадлежности клубной обстановки [74]), и считал, что эти пустяки уложили на-смерть сценическую условность, что в них — торжество нового принципа, нового искусства, отрезвевшего от лжи. Такое же приблизительно значение Станиславский придавал, еще в Обществе искусства и литературы, мечу, вывезенному из Венеции, или каким-то ковшам и кубкам, принадлежавшим к его коллекции старинной русской утвари и фигурировавшим в «Царе Федоре» [75]). Конечно, подлинные музейные вещи были всетаки только исключением на сцене, придатком к бутафории. Но в тяготении к ним сказывался принцип, совершенно несомненно — натуралистический. Это — та же «кропотливая забота о большей иллюзии», выражающаяся в копировке натуры, которую так приветствовал отец натурализма и с пафосом заявлял: «только слепые могут отрицать преображение театра (transformation dramatique), которому мы — свидетели; это начи-

нается с декораций и бутафорских аксессуаров, — это кончится действующими лицами».

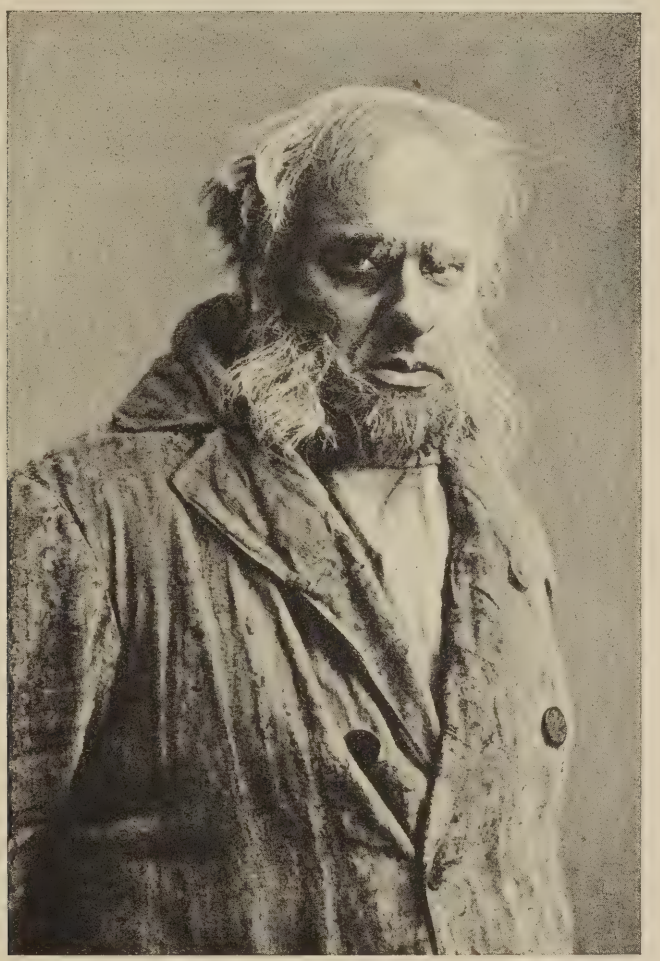
Та же натуралистическая «кропотливая забота» — в больших хлопотах Художественного театра о том, чтобы каждая подробность костюма бояр, боярышень, рынд, посадских людей, нищих была с археологическим подлинным совершенно верна, чтобы рукав у боярского кафтана был непременно и как раз такой-то длины, исторически точной (эти трехаршинные рукава, постоянно собираемые вверх на руке, эпатировали публику 14-го октября и дразнили задор зоилов), чтобы кафтан на Федоре был совсем «по Забелину» и из самой настоящей, с историческим точным рисунком, парчи, чтобы так же исторична была каждая вышивка, чтобы бояре подпоясывались непременно так-то, не выше, не ниже, и стог сена был сметан «по эпохе». Археологическое крохоборство, педантизм не исторического правдоподобия, но исторической точности — они характерны для спектакля «Царя Федора», а потом, во второй год театра,—для спектакля «Смерть Иоанна Грозного» [76]), почти повторившего «Федора» и отчасти именно потому, что это было повторение, имевшего куда меньший эффект. (Другая и важнейшая причина, — что сам Грозный, центральная фигура, удался много меньше, чем Федор в дебютном спектакле, — и Станиславскому, и Мейерхольду). Затем такое археологическое крохоборство, погоня за точностью стали постепенно убывать, но держались всетаки упорно, цепко. Они давали себя чувствовать и в «Юлии Цезаре» [77]), и в «Горе от Ума» [78]). Только в Борисе Годунове», поставленном Художественным театром в его десятый год [79]), уже незаметно следов этого былого увлечения, было оно преодолено, потому что слишком диссонировало бы с общим режиссерским замыслом, с обобщенностью постановки (ведь, «Борис Годунов» был поставлен между демонстративно ирреальными постановками «Драма Жизни» и «Жизнь человека»), со стилем спектакля. Сопоставление спектакля «Федора» и «Бориса Годунова» вообще показывает, какой путь был проделан в отношении «внешнего окружения», и декорационного, и костюмного, и мизансценного. Медленно, но упорно, преодолевался этот натурализм. Стоит сличить хотя бы две грановитые палаты или *принципы* костюмов Москвина-Федора, который создавался копировкой исторического образца, и Москвина-Самозванца, который создавался полетом символически настроенной фантазии, вольно смешавшей мотив национально-польский и мотив католической иконописи. Не то — царевич Дмитрий, не то — архистратиг Михаил. Но на это преодоление ушли годы. Да некоторая отрыжка осталась и потом.

Для удовлетворения отмеченных увлечений и принципа перед «Отелло» снаряжали экспедицию на Кипр, перед «Федором» (в мае 1898 г.) — в Ростов Суздальский. Про Московский Кремль, про Грановитую палату, дом бояр Романовых нечего и говорить. Перед «Цезарем» Немирович-Данченко и Симов ездили в Рим. А когда постановка, вместо историчности, предъявила спрос на этнографичность, на натурализм бытовой, — ездили экспедицией то в Тульскую губ. (перед «Властью Тьмы») [80]), то на Хитров рынок, в Аржановскую крепость (перед «На дне») [81]), то в Норвегию (перед «Брандом») [82]). И в этих экспедициях не только и не столько набирались духу, сколько копили детали, всякие мелочи обстановки, утвари, костюма. Из Норвегии В. В. Лужский привез целую коллекцию игрушечных моделей мебели. Их воспроизведением создавали Скандинавию. Все это — явления, в сценическом отношении, совершенно одинакового порядка. Потом эти «экспедиции» вошли в моду в русском театре, стали сценическим методом. Можно бы привести курьезные примеры его применения...

В «Федоре» крыша над домом Шуйского, царев покой, думная палата, Архангельский собор воспроизводились Симовым с максимальною точностью. Совершенно так же Костылевская ночлежка (хотя весь спектакль был не натуралистичен, но романтичен), совершенно так же — дом и двор «возчика Геншеля» в пьесе Гауптмана [83]), совершенно так же — столь знакомый по всяким юбилейным обедам и банкетам белый колонный зал Эрмитажа (для пьесы Немировича-Данченко «В мечтах») [84]). Таков был метод, внушенный мейнингенским натурализмом. Разрыв со сценической рутиной, с театральной ложью достигался такой копировкой подлинности.

Та же эстетика и та же психология определяла и другие черты во внешностях спектаклей. Раз нужно быть на сцене, в ее декорационном оформлении, елико-возможно ближе к правде жизни, к натуре, и чем ближе, тем лучше, — сама собой напросилась и та «скульптурная» грязь, вылепленные со всею тщательностью колеи на улице перед избою Петра, которые с гордостью были показаны во «Власти Тьмы», одном из самых натуралистических спектаклей Художественного театра. Та же эстетика и психология побудили во втором действии Ибсеновского эпилога «Когда мы мертвые пробуждаемся» [85]) устроить «настоящий» горный ручей; довольно широкий, аршина в три, он пересекал, извиваясь, всю сцену, слева направо, и между камней бежала самая реальная вода (по брезентовому дну) и стекала куда-то за сукнами правой кулисы. Потребовалось ставить высокий бак, строить всякие приспособления, накачивать уйму воды, зато — какая натуральность!.. И увлекался этим Немирович-Данченко, поддавшись общему соблазну, хотя

он всегда, в самую раннюю пору Художественного театра был неизмеримо менее Станиславского заражен сценическим натурализмом и в дальнейшем преодолении его играл, повидимому, главную роль. Вполне в том же плане — снежный обвал в этом «эпилоге», засыпающий Рубека и стоивший чрезвычай-



В. Ф. Грибунин «Осип»
«Ревизор» — 1920 г.

ного изощрения натуралистической фантазии (снег, впрочем, был не «настоящий»); вполне в том же плане — эффект в сравнительно позднем уже, за гранью десятилетия (1910 г.), спектакле «На всякого мудреца довольно простоты»: на поперечном фасе павильона отражалось окно противоположной (лишь предполагаемой) стены [86]). Это отражение стояло, думается, в связи с еще не

остывшим совсем, хотя значительно простывшим, азартом искания «четвертой стены», как в свой черед самое это искание было в связи с постановочною натуралистическою тенденциею Художественного театра. Эта тенденция рождала соблазн — выскочить из «трехстенности», открыть сценическое «четвертое измерение». Этот соблазн был преодолен как-будто скоро. Но отмечаемый мною его последний отзвук — на двенадцатом году бытия Художественного театра, уже после совершенно абстрактных, не только натуралистических, но «ирреальных» постановок — «Жизни Человека» (десятый сезон) и др.

Другое выражение того же пути — постепенное преодоление «быта» на сцене. Начинали в громадном увлечении бытоизображением. На него тратилось самое изощренное внимание и громадная «выдумка». Бытоизображение торжествовало. Почти каждая постановка Художественного театра в первом его периоде — живой альбом великолепных жанровых картин и картинок, бытоизобразительных шедевров. Причем одинаково увлекал и напрягал творчество быт отечественный («Власть Тьмы», «На Дне», «Дети Солнца»), наших ли дней или прошлого («Горе от Ума», первый «Ревизор» 1908 г.), и быт чужой, иноземный («Геншель», «Столпы Общества»). В связи с отмеченной эволюцией, отчасти даже ее обусловливая, — отход от быта, его преодоление и умаление кропотливой бытоизобразительности. Это был путь «от быта к символизму», говоря словами выразительного заглавия одной статьи на эту тему, об этом пути Художественного театра [87]). Две Ибсеновские постановки — почти на двух концах этого пути: «Столпы Общества» (1903 г.) и «Росмерсгольм» (1908). В первом из этих сценических осуществлений того же поэта, при полном стилевом сходстве пьес, — энтузиазм бытоизображения, чрезвычайная приверженность «жанру» на театре, во внешнем окружении действия; во втором — такой же энтузиазм отречения от быта. Вместо декораций — серо-зеленые «сукна». В доме консула Берника не довольствовались тремя, хлопотали о «четвертой» стене, в доме пастора Росмера казалась совершенно достаточной одна стена, да и та — совсем даже не стена и меньше всего интересная по части жанра, вневременная и внепространственная.

Вернусь на минуту к исходному пункту, к спектаклю «Царя Федора». Конечно, желанный результат получался. Иллюзия повысилась, сознание «театра» ослабевало в зрителе. Было впечатление, что все, по крайней мере — в костюмах, утвари, — «настоящее». «Костюмы точно сняты с плеч всех этих Шуйских и Мстиславских, хранились в сундуках — и теперь снова перед вами»; «утварь положительно точно из музея» — передавал свое впечатление С. Голоушев (Сергей Глаголь), один из очень больших энтузиастов

Н. В. Гоголь «Ревизор»

Эскиз костюма «Хлестакова»
раб. худ. К. Ф. Юона

Художественного театра [88]). «Декорация не только изображает вам царские хоромы, со стенами, расписанными соответствующим орнаментом, но и в самой передаче этого орнамента и во всей архитектуре перед вами та грубоватость, которая говорит об отдаленной от вас эпохе и не напоминает вам ни на момент расписанной современным маляром стены» [89]).

Все то, что мною отмечено выше, как характерное для спектакля «Царя Федора» (и ряда последующих, но с перебоями), — натурализм очень элементарный. И сценические его результаты были бы очень малые, если бы он оставался в таком своем «чистом» виде. Но чистота натуралистического принципа несовместима с душою, инстинктом художника, с его творческим началом. Такой инстинкт и такое начало, конечно, жили в Художественном театре. И с самого начала стали бороться с «принципом», корректировать его; возможно, что эта борьба даже не вполне осознавалась тогда театром.

Прежде всего, ведь, «натура», как объект воспроизведения, не так уж определенна, образцы для копирования различны. Приходится производить выбор. А выбор уже включал осложнение элементарного постановочного натурализма. Через выбор проникала стилизация, а она — существенная надстройка над натуралистическим воспроизведением. Чем определялся выбор объектов воспроизведения и черт в них? Соображая все мне известное о ходе работы в Художественном театре в его первую пору, полагаю, что этот выбор по началу определяла не стилизационная тенденция; если она и присутствовала, то как неосознанная. Руководило другое. Можно определить это, как любовь к «курьезному». Из нескольких образцов выбирался тот, в котором было больше причудливого, необычного, крайнего, потому что такой образец был з а н я т н е е. И еще потому, что такой — вернее «эпатировал». А это всегда (в ту раннюю пору) входило в расчеты. Новаторская психология заставляла наивно дорожить тем, чтобы было «не так, как у других». Из нескольких головных уборов для царицы, одинаково историчных, выбирался тот, который был причудливее. Не помню, в каком именно спектакле Общества искусства и литературы, у любительницы Пуаре прическа представляла весьма затейливое сооружение, венчавшееся целым корабликом. Этому имелось «документальное» оправдание; но из всех модных картинок, была выбрана самая крайняя, может быть — и тогда-то, в пору моды, представлявшая только исключение. Так историчность склонялась перед причудливостью. Это перешло в постановки раннего Художественного театра и сказывалось очень часто. В «Горе от Ума» именно так отбирались моды. Шляпа-«цилиндр» выбиралась такая, в которой труба была особенно высока и особенно причудливо расширялась кверху. Из всех типов «исторических»

В. И. Качалов
«Карено»

I акт
К. Гамсун «У врат Царства»

М. П. Лилина
«Элина»

дверей выбирался для «Федора» такой, в котором дверь — особенно низкая, так что входить в нее можно, лишь согнувшись в три погибели, и особенно узкая, так что еле протискивалась толстая боярская фигура в широченной шубе. Примеров можно бы привести из любой ранней постановки множество. И когда на какой-то картинке увидали, что из под старо-русской головной повязки выбиваются, совсем не в «стиле», завиточки волос, — этому «документу» чрезвычайно обрадовались. Он уполномачивал на неожиданность в историчности.

Но так входила стилизация. Крайность не только занимательна и «эпатирует», в ней и обострение характерности. В подчеркнутости, иногда — в уродливости, ощущается стиль. Таким путем осложнялась элементарность постановочного натурализма, и в этом уже крылось его преодоление. Потому что осознание этого, превращение в стилизационную тенденцию — они не могли заставить себя ждать. Стилизационная прелесть и ее выгодность для спектакля были ощущены. Процесс мысли ясен: если выгодно выбрать крайность, подчеркнутое в «натуре», то почему бы и самим не подчеркнуть, не усилить, для выразительной характеристики, имеющиеся в копируемом образце черты? Инстинкт художника к этому тянул, — и натуралистическая твердыня начинала колебаться. Отчего бы не удлинить еще немножко исторически-длинный рукав, еще не принизить и сузить исторически низкую и узкую дверцу? Ведь, тогда подбирание рукава вверх по руке и протискивание в дверь станут еще занимательнее и характернее. Так, по-моему, Ху-

дожественный театр подходил к стилизации постановки, сначала — робко думая о «курьезности» и опасливо оглядываясь на историчность, на археологизм, натуральность; потом — все смелее, шире, уже сменяя наивную заботу о «курьезе» и эпатировании серьезною заботою о стилистической выразительности и броскости. Дотошный педантизм распадался.

Скажу тут же, — в этой «дотошности» была и своя положительная сторона, совсем не пустяковая, хотя возня шла с пустяками. Через это развились чрезвычайная пристальность и постановочная добросовестность, в мере, которая раньше театрам была совершенно неизвестна. Спустя рукава ничего не делалось. О каждой детали, даже очень мелкой, — большая забота. Это вошло в плоть и кровь театра. Для спектакля «Федора» было совершенно безразлично, на сантиметр больше или меньше отогнуть сапог, и ни один зритель, хоть будь он сам Забелин, не обратил бы на это никакого внимания и не поставил прегрешения и в самую малую вину. Но наживался навык внимания. Когда играли «Там внутри» Метерлинка, Вл. Ив. Немирович-Данченко перед спектаклем встретил на сцене актера Лаврентьева в очень заботливо обдуманном костюме. — «Да вы же не заняты в пьесе»; — «А я стою за окном, в кучке людей» — ответил Лаврентьев. Конечно, ни один зритель не заметил этого актера и его костюма. Для спектакля это было совершенно безразлично. Или — уже из более поздней поры — ставили «Мнимого больного». Заведующий костюмами просто из сил выбивался, замучился: четыре дня искал по всей Москве какую-то тесьму, никак не мог ею угодить

«У врат Царства» 1908 г. II акт

режиссеру спектакля А. Н. Бенуа. А тесьма была нужна только для того, чтобы обшить пояс у какой-то выходной актрисы. И можно сказать с уверенностью, что ни один человек в зрительной зале тесьмы этой не заметил.

Все это анекдоты. Но в них проступает лик театра. Он предельно добросовестен; грех небрежности ему чужд.

Выбором, кроме страсти к курьезу, обернувшейся стилизационностью, еще руководила и забота о внешней красоте, о живописности, о «pittoresque», как любил говорить Станиславский. Чувство такой красоты сильно говорило в театре. Выбирая, искали красивое, яркое пятно. Из нескольких объектов воспроизведения выбирали тот, который больше обеспечивал такое пятно. Продолжение тенденции напрашивалось: если «натура» не дает пятна, отчего бы ее немножко и не изменить в этих целях... Так еще осложнялась элементарность натурализма, он незаметно претворялся, в процессе очень долгом, в свою противоположность. Эти черты были уже в «Федоре». Постановка была и стильной, и красивой. Приход Ирины к Борису был прелестен. Эти черты развивались. Весь «Юлий Цезарь» — спектакль во многом замечательный, даже единственный,— был насыщен и стильною характерностью, и живописною красотою. Когда его организовывали,— заботились не столько о трагических судьбах героев, сколько о том, чтобы дать колоритный и шумный Цезарев Рим. Конечно, это было неверное распределение центров сценического внимания. Но Рим дали совершенно поразительный. И такой выразительный, и так ослепительно красивый. В первой картине — поистине «безумная роскошь» красок. Целый подбор «пятен». Сложная гармония тонов, переливов, статических и динамических украшений картины. Маленькая подробность: тоги делали из сукна,— этого не полагалось бы по «историчности», и такой «ошибки» никак не допустили бы в «Федоре»; но это давало гораздо более красивые складки, обеспечивало «скульптурность». Так начало красоты побеждало принцип исторического натурализма. В такой чистотехнической подробности отчетливо просвечивало новое художественное устремление. Потому только и вспоминаю я эти частности. В них обозначается «курс».

Торжествовала красота в мраморной, с богатою позолотою, зале Цезаря. И какой это был поразительный фон для еще более поразительной, незабываемой фигуры Цезаря-Качалова, в пурпуре. Если забота о Риме, о фоне доминировала в режиссуре, то центры внимания зрителя тут-то уже совершенно определенно переместились. Доминировал актер, его изобразительное мастерство, его талант. Когда Цезарь с легкой иронической усмешкой на строгих губах, с усталой гордостью в глазах, ленивым

движением стиля касался правого виска, в этот момент через эту актерскую картину не только сам Цезарь, но и его Рим ощущались, может быть, лучше, острее, чем через всю мизансценную сложность великолепнейшей постановки. Иногда мне вспоминается этот спектакль, как поединок между Римом Немировича-Данченко («Цезарь» — его почти единоличная постановка и одна из основ его большой режиссерской репутации) и Качаловским Цезарем, — и поле этого поединка — душа зрителя, его внимание. Я не знаю, кто побеждал. Обе стороны были чрезвычайно сильны. Во всяком случае, эта постановка — я еще буду о ней говорить, — красноречиво свидетельствовала о том, какую большую эволюцию проделал за пять лет (1898—1903) натурализм Художественного театра, под натиском двух указанных антинатуралистических стремлений — к стильности и живописной красоте. В этих двух отношениях процесс был проделан уже до конца. В этих же двух отношениях спектакль «Юлия Цезаря» — апогей Художественного театра. «Мейнингенским», в лучшем смысле этого определения, он в большей мере уже не был, потому что путь был пройден до конца.

Был еще и третий натиск, может быть — не самый сильный, но самый существенный. Мертвые вещи на театре, как они ни историчны и ни натуральны, как ни стильны и живописны, — ценны не сами в себе, не самоцель. Их роль все-таки только служебная. Театр и без них остается театром, а «мертвые вещи», хоть будь они первоклассного качества и идеально приближаются к музейным или жизненным образцам, без «театра» — только мертвые вещи. Театр — лавка древностей, это — contradictio in adjecto. В отвлеченной схеме, для абстрактного построения театра, декорации, костюмы, мебель, бутафория — только ветошь маскарада. Театр не может обходиться без нее в своей конкретности, но принципиально — легко сбрасывает ее с себя. Потому что принципиально, онтологически театр — «голый актер». «Сущность, корень, сердцевина театра одна — актер, актер, актер»[90]). А раз так, и отношение к мертвым вещам должно быть особое в театре. Такое сознание, не сразу получившее в Художественном театре полную отчетливость, и давало тот третий натиск на элементарность натурализма, о котором я только-что упомянул.

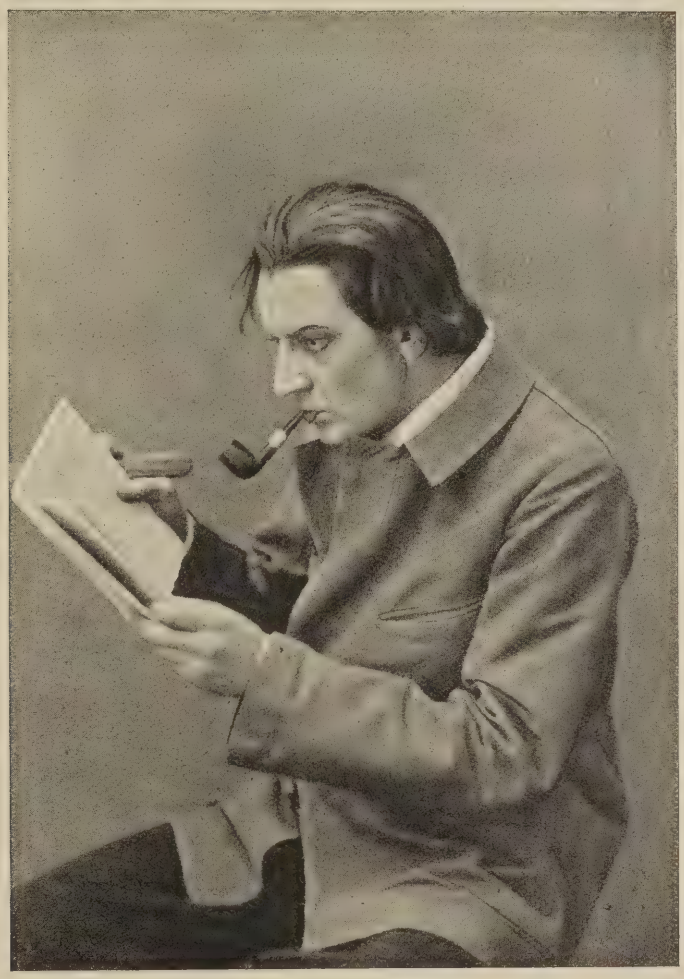
Сначала он сказывался стремлением сочетать части, сценические membra dissecta в цельность сценической картины. Это было первое отречение от «самоцельности» вещей. «Вещи» историчные, стильные и красивые не обладали уже самодовлеющим интересом; все это было для Художественного театра средством выявить «внутреннюю правду» исторических картин, выразить дух и смысл эпохи, сгустить ее колорит и сущность. Но наилучше ли

достижима такая цель — выявление, выражение, сгущение — средствами и методами сценического натурализма? Такой вопрос не мог не встать. Поставить его — значило ответить на него, и ответить отрицательно. «Натура» требует в этих видах особой обработки. Натурализм — опять и опять, — нужно преодолеть. Корь, говорят, есть необходимая болезнь детского возраста; она не есть нормальное состояние детского организма. Сочетание «вещей» в выразительную картину, да вдобавок еще выразительную «по духу» — требовало и особого их преображения, и особого подбора. Одна музейная вещь плюс другая музейная вещь плюс третья музейная вещь дают сумму музейных вещей, но не выражающую «дух» картину.

И дальнейший, логически и психологически неизбежный шаг. Не только отдельные вещи — не самоцель, но еще не самоцель — и вся сценическая картина, добываемая их особым сочетанием. В театр ходят «учиться человеку». Быт на сцене ценен потому, что он—преломляющая человека среда и постольку, поскольку он, быт, — такая среда. Потому-то в театре все — актер, что там все — человек. «Помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями — вот единственное назначение театра» [91]). Сценическая обстановка только и нужна, как такая помощь, лишь поскольку она позволяет человеку-актеру выразить себя, а зрителю — его почувствовать. Обстановка должна создать нужную атмосферу. Она должна создавать — вот последнее слово — «настроение».

В совершенной отчетливости Художественный театр и его режиссеры это почувствовали и поняли, когда готовили спектакли Чехова. Их много ругали за некоторые ухищрения, за «сверчков» и т. п. Пускай даже это были «покушения с негодными средствами»,—я их такими не считаю, — но цель, которой добивались этими средствами, была поставлена правильно. Через Чеховские постановки это проникло и в другие спектакли. И это усиливало натиск на элементарный натурализм. Некоторое, слабое, веяние этого было и в спектакле «Федора». Ведь, когда дорабатывали этот спектакль, уже выяснился план постановки «Чайки»; уже растолковывал Немирович-Данченко Станиславскому «Чеховское» и увлекал его в новую режиссуру. Был растревожен вкус и аппетит к настроению от декораций и вещей. И если прокрадывалось кое-что «Мейнингенское» в «Чайку», то прокрадывалось и кое-что «Чеховское» в «Федора». Может быть, С. С. Голоушев, когда утверждал, что «*настроение* (курсив его) наполняет каждую яркую сцену», и что «в передаче *настроений* (опять, курсив его) на сцене—главная причина успеха [92]), — и преувеличивал это «кое-что» и его роль в дебютном спектакле. Эти утверждения очень верны для многих последующих спек-

таклей, чеховских — прежде и больше всего. В дебютном спектакле роль «настроения» была еще очень скромна. Повышение этой роли, утончение самих настроений и обогащение средств для их передачи, для сообщения



В. И. Качалов «Карено»
«У царских врат»

их сцене—это, так сказать, лейт-мотив дальнейшей истории Художественного театра, поскольку речь идет о внешнем окружении спектакля.

Характеризуя это внешнее окружение в «Федоре», я пробовал обозначать и путь его эволюции, который был, в самом существенном, отходом от натурализма. Конечно, эволюция театра—процесс сложный; в него были втянуты все элементы, и эволюции отдельных элементов соприкасались,

взаимно обусловливались, переплетались. Сделанное мною выделение одной нити — изрядно искусственное. Но иначе трудно сладить с задачей и добиться хотя некоторой наглядности. Отход от натурализма был общ почти всем элементам. В области внешнего окружения он был особенно явен, потому что именно в этой области и сам натурализм был наиболее силен и стоек. Понемногу театр должен был притти к полному, резкому с ним разрыву. Скачок через натурализм был уже и скачком через реализм, через всякую сценическую конкретность, в царство абстракции. Способствовала такому скачку и общая художественная атмосфера времени, больше всего — настроения в искусстве живописи, почти всегда посягающем на искусство театра, отчасти — в искусстве слова. Увлекал Метерлинк. Становились нашими «властителями дум» поэты-символисты. «Театр раскололся на художественные партии. Крайние левые устраивали горячие митинги, готовилась художественная революция. И скоро она разразилась» [93]).

Одним из выражений этой революции было образование Станиславским «Театра-Студии», с Мейерхольдом в ее центре и в руководящей по существу роли. Отречение от натурализма объединило всех. Разъединила скоро мера отречения. «Художественный театр достиг виртуозности в смысле жизненной натуральности и естественной простоты исполнения. Но появились драмы, которые требуют новых приемов в постановке и исполнении» — это было общим мнением Театра-Студии. Однако пока «речь шла, повидимому, о движении молодого театра вперед в смысле лишь эволюции форм, найденных Художественным театром». Но где одни видели и хотели только эволюцию, другие, Мейерхольд — прежде всего, видели и хотели революцию. «На открытии репетиционного сарая в Мамонтовке (дело происходило летом 1905 г.) кто-то из гостей пожелал, чтобы Студия не подражала Художественному театру». «Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты, это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра» [94]). На его место должен встать театр художественной условности. И поскольку Театр-Студия не делал решительного скачка в эту сторону, — он театральных революционеров не удовлетворял. Они подталкивали его двинуться смелее вперед. «Властно давала себя знать, — с укором писал Аврелий в «Весах», — привычка к традиции сцены, многолетняя выучка Художественного театра», условная декоративная обстановка «в подробностях была резко реалистичная», и актеры «в интонациях по прежнему стремились к реальной правде разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни» [95]).

Н. В. Гоголь «Ревизор»

Эскиз костюма Анны Андреевны
раб. худ. К. Ф. Юона

Л. Андреев «Анатэма» — 1909 г Пролог

Но некоторых смущала и осуществлявшаяся мера сценической левизны. Если одних это «топтать и жечь» увлекало, то других — испугало, потом отшатнуло. Студия распалась, погибла, не дав ни одного публичного спектакля. Станиславский был среди отшатнувшихся. Но, признается он, «там было и хорошее, искреннее и смелое, и Художественный театр разумно воспользовался результатами юных брожений — с помощью их Художественный театр помолодел, обновился» [96]). — Это «омоложение» и сказалось нагляднее всего в попытках порвать с натурализмом и реализмом в постановках, с правдою и правдоподобием во «внешнем окружении».

Прошел с ликвидации Театра-Студии год с чем-то. Художественный театр собрал публику на спектакль «Драмы Жизни» Кнута Гамсуна [97]). Спектакль в своих внешних формах поразил, как большая неожиданность. В нем «топтали и жгли устаревшие приемы натуралистического театра», порывали с этим театром круто и демонстративно. Подход к актерскому исполнению был психологический, даже изощренно-психологичский, в конечном счете — «чеховский», хотя в форме внешнего выражения и была, по выражению Станиславского, «условная пластика» и «неподвижность» (ими увлекался в Театре-Студии и Мейерхольд: «нужен неподвижный театр [98]). Таким образом тут Художественный театр оставался в своем русле́, лишь продолжал эволюцию. Но подход ко внешности спектакля был уже диаметрально-противоположный, был открытым бунтом против натурализма и реализма. Правда, в одной газетной беседе Станиславский пробует смягчить, словно бы затушевать бунтарский характер и глубину разрыва и прикрыться принципиальным эклектизмом. «Мы ищем и будем искать всевозможных форм и способов сценической интерпретации. Не сжигая старых кораблей, мы строим новые. При чем же тут измена» [99]). Это верно относительно театра в целом; это неверно, не точно относительно спектакля «Драмы Жизни». Спешно и яро выкидывалось за борт все старое, чтобы ближе подойти к новому идеалу, а им были полный разрыв с натурою, ирреальность, полная стилизационная условность. Прежде для инсценировки пожара (в «Трех Сестрах») приглашали экспертом и консультантом брандмейстера, — теперь удовольствовались одним красненьким огоньком, световым значком; прежде, когда полагалась буря (в «Бранде») — устраивались вздымающиеся, пенящиеся валы и трепался на них, ходуном ходил корабль, скрипя снастями и зачерпывая накренившимся бортом воду, — теперь роль всего этого сложного натуралистического аппарата играла музыкальная гамма, значок звуковой. Фиорд, горы, скалы — все это в Ибсеновских постановках лепилось и выписывалось с фотографическою точностью, и, — я уже вспо-

«Анатэма» 1909 г I акт

минал, — пускалась по ручью через всю сцену настоящая вода, попахивавшая от старого брезента — «дна». А в «Драме Жизни» — только красные и желтые пятна, да черточки по небу. И, в соответствии с этим, вместо лепкого, «репинского» грима, вместо тщательной выделки каждой складки, морщины, родимого пятна, бородавки — только темный силуэт и забота, чтобы он поменьше выпирал своей трехмерностью из фона, казался двух измерений. Вместо фантастики пролога «Снегурочки» [100]), причудливо комбинировавшей реалистические элементы и превращавшей сучковатый пень в лешего, лешего в пень, — фантастика ярмарки-бреда, в 3-м действии Гамсуновской пьесы, транспаранты, непретендующие ни на какое сходство с лавками и балаганами, и китайские тени [101]). Это была «революция». И если это не была, конечно, измена, про которую реторически спрашивал Станиславский, то лишь потому, что художник, искренно ищущий новую форму, разбивающий старые скрижали,— вовсе не «изменник». Меньше всего приложимо к нему такое обозначение.

Почти следом за этим анти-реалистическим спектаклем, на расстоянии десяти месяцев (в промежутке — «Стены» и «Борис Годунов») — «Жизнь человека» Леонида Андреева [102]) спектакль, совсем не схожий с «Драмой Жизни» по внешним формам, но имевший тот-же бунтарский, в смысле эстетическом, источник и ту же демонстративно-антинатуралистическую природу. Это была декорационная сигнализация, метод предельной схематизации. Схема-пьеса, сводящая всю пестроту судеб человеческих к одному знаменателю, насыщалась через исполнение реалистическим содержанием, бесплотная философия выглядела в иные моменты почти что «жанром», абстракция наполнялась «конкретной» психологией. Но внешность спектакля не только гналась за пьесой, но и обгоняла ее в абстрактности и схематичности.

В Художественном театре всегда очень любили краски, до расточительности щедро устраивали пир глазу — в той же «Снегурочке», «Цезаре», «Горе от Ума», «Бранде». Теперь были бескрасочны, как гравюры. Раньше в театральную раму окна вставляли настоящее стекло, и мороз выводил по нему свой узор, а ветер шевелил над ним занавеску. Теперь белые полоски, проведенные по розовому полю, смутно обозначали окно. Раньше дверь непременно была со скрипом, и замок в ней — непременно со звоном; теперь роль двери играл прорез в том же розоватом поле и т. д., и т. д. Разрыв с натурализмом во внешнем окружении драматического действия был, — это совершенно очевидно, — самый полный. Пускай порывал не театр, как целое, — только данный спектакль. Это было самое характерное для Художественного театра данных переходных лет

В этом бунте натурализм был преодолен, соблазн точной правды потерял силу над театром. Но бунт — состояние переходное. Выкинутые им крайности начинают опадать, острые углы обтираются. Художественный театр на позиции ирреальности не остался. Преодолев натурализм в постановке, он затем преодолел и ее «антинатурализм», вернулся к правде, но уже иной, художественно-реалистической, в которой правдоподобие, стильность, выразительность, настроение и внешняя красота встали на свои правильные места. «Идя от реализма и следуя за эволюциями в своем искусстве, мы совершили полный круг — резюмировал этот процесс Станиславский, — и через десять лет опять вернулись к реализму, обогащенному работой и опытом» [103]). Станиславский поторопился замкнуть этот круг. По крайней мере, поскольку речь идет о принципах и методах постановки. Возврат к реализму был небесповоротный. Прошли три с небольшим года с того праздника десятилетия театра, на котором Станиславский говорил сейчас цитированные слова. Спектакль «Гамлета», в осуществлении которого широко участвовал ирреалист Гордон Крэг и применил свою систему одноцветных подвижных ширм, — показал, что эти слова были сказаны поспешно. Если у Щепкина, на которого благоговейно ссылался Станиславский, были постановочные «заветы», — конечно, Крэговский белый с золотом ширменный «Гамлет» представлял диаметральную им противоположность. И, надо думать, Михайло Семеныч пришел бы от этой постановки, от самого ее принципа в негодование, почувствовал бы обиду не меньшую, чем от попытки Гоголя истолковать «Ревизора» мистически и представить город Сквозник-Дмухановских и Ляпкиных-Тяпкиных как «град души»... Конечно, постановку замыслил и осуществлял главным образом чужой Художественному театру художник; но ведь осуществлена она была в Художественном театре. А. Н. Бенуа делал догадку, что Станиславский, «жизненный», пламенный и яркий художник, не находил себе места во всем этом царстве картонных коробок, сусального золота и феерических прожекторов, «ему надоели бытовые тона и он позабавил себя созданием этого небывалого Гамлета» [104]). Но, ведь, совсем инородное тело Художественный театр не мог-бы принять в свой организм и как то всетаки его усвоить, и дело было слишком серьезное, чтобы им «позабавиться» [105]). Пускай этот «Гамлет», его постановка — лишь эпизод. Эпизод характерен, показатель того, что ирреальная тенденция не совсем выдохлась, нет-нет да и зазвучит [105а]).

Правда, все слабее. В общем замкнувшийся круг был обозначен правильно. Постановки Художественного театра, перестав быть натуралистичными, остались реалистичными. Только реализм их был теперь тоньше и

становился все более утонченным и импрессионистским. В этом Художественному театру помог новый художник, которому театр широко и гостеприимно раскрыл свои двери. Художник оправдал это гостеприимство. Он поднял «внешнее окружение» на чрезвычайную высоту, до подлинной и тончайшей художественности. Красота стала глубокою и лишилась она «демонстративности». Она поверила в себя и в свою силу — и от такой уверенности стала скромною, неназойливою. Она довольствовалась сама собой — и бросила (т. е. театр бросил) гоняться за эпатирующею курьезностью. В этом — существенный результат эволюции и характернейшее для внешнего окружения спектакля в позднейшей фазе Художественного театра. Я воскрешаю в своей памяти различные постановки этой фазы в которой художниками были М. В. Добужинский [106]), А. Н. Бенуа [107]), Н. К. Рерих [108]), В. С. Егоров [109]), С. М. Кустодиев [110]).

Самое яркое воспоминание (подчеркиваю, — я говорю сейчас лишь о постановке в тесном смысле, об «окружении») — «Месяц в Деревне» Добужинского. Вспоминается полукруглая голубая гостиная с выгнутыми печами и карельской березой, где Ракитин скучающим холеным голосом читает Наталье Петровне «Монте Кристо» по нарядной книжке с ее инициалами, а в большое окно под кокетливо подобранными занавесками, с золоченым орлом наверху, смотрит жаркий летний день и сверкает трава на лужайке. Вспоминается прелестный кабинетик с овальными зеркалами и фарфоровыми статуэтками; полный летнего тепла и грустной поэзии запущенности старый парк над сонным прудом, а за ним — приволье полей; церковь купает свою наивную белизну в зелени полей, и солнечные пятна ложатся на старые, корявые стволы. Таков пейзаж, таковы стены, вещи — и таковы же люди, в их костюмах, прическах, гримах. И все это — не только дворянское гнездо сороковых годов, не только «быт», но быт таким, как его пережил Тургенев, как он претворился в его душе и в его поэзии, в той тонкой и грустной прелести, с тем застенчивым лиризмом, какими Тургенев одел свое изображение. Художник и режиссер увидали все это и показали сквозь дымку Тургеневского отношения.

Позднее стало модным говорить о засильи художника, как раньше было модным говорить о засильи режиссера. Художник подчинил себе театр, думает о своем, а не его, театра, искусстве и искажает театральную природу. Изгнание живописца из театра стало даже лозунгом. Я освобождаюсь от обязанности трогать эту тему: в Художественном театре такой гипертрофии живописца, заедания им режиссера, актера, сцены — не было. Разве лишь случайно, эпизодично в том или другом спектакле. Если, к примеру, в уже поминав-

«Анатэма» IV акт

шейся «Драме Жизни» и была иногда дисгармония между художником и театром, если архи-реалистичный Оттерман, обезумевший от нежданно свалившегося богатства (Москвин), не укладывался в ирреальное декорационное ложе, то вину за это нельзя возложить ни на Оттермана, ни на художников Егорова и Ульянова, которые будто бы узурпировали господство в постановке, а на самое задание, поставленное законным господином постановки, режиссером. В «Месяце в Деревне» то и было хорошо, что художник при всей своей талантливости, фантазии, вкусе, — был слугою театра, подчинен его природе и его целям.

Совершенно также, может быть — еще выразительнее, было в другом Тургеневском спектакле с тем же Добужинским в качестве художника — в спектакле трех небольших тургеневских пьес [111]). Тут требовалось дать несколько «дворянских гнезд» — дом Елецких, дом Либавиных. Почти одинаковый декорационный мотив. Но было важно — быть в согласии с характером того, что разыгрывается в этих схожих интерьерах. Было необходимо, сохранив почти одинаковую внешнюю форму, показать ее разно, обвеять несхожими, противоположными настроениями. Только тогда «окруженне» исполнит свое назначение — служить человекам. Задача была разрешена отлично. У Елецких — пышная, строгая выдержанная в нужном стиле зала. Что-то тяжелое нависло в ней. Точно осталось от тех издевательств, которым старый барин, отец Ольги, подвергал несчастного, забитого Кузовкина. А в доме Либавиных все было для помещичьей идиллии. В три стеклянных двери и в два окна врывалось могучим потоком летнее солнце, радостно играло на стенах, на граненом хрустале ваз. В окно виднелась обнесенная зелеными железными перильцами терраса, за ней — сад во всей своей летней прелести, за садом — радостная даль. Тут не разыгрываются тяжелые драмы, не падают слезы. Тут порхает шалунья — Любовь, и витает ласка. Это был великолепный фон для словесных дуэлей Веры Николаевны и Горского, для любовных дуэтов. А в третьей части спектакля, в «Провинциалке», был выражен убогий уют, и чувствовался не только дом Ступендьевых, но и городок, который глядит в окна желтой комнаты своею колокольнею, казенными и обывательскими постройками. И все три картины были театрально-хороши тем, что создавали атмосферу и, не крича о себе, покорно помогали властелину театра — «человеку», т. е. исполняли «единственное назначение театра — помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителем».

Такою стала декорация, «внешнее окружение» в Художественном театре. То, что я показал на примерах двух Тургеневских спектаклей, было и в других спектаклях, то в большей, то в меньшей мере, но принципиально-тожде-

ственно. Характер пьесы, ее стиль определял, конечно, приспособление художника. Тяжеловесно-бытовая «Смерть Пазухина» и парадно-гротескный «Мнимый Больной», «У жизни в лапах» и спектакль Пушкинских пьес — декорационно и костюмно спектакли очень различные. Но принципиально они

А. Л. Вишневский
«Давид Лейзер»

В. И. Качалов
«Анатэма»

«Анатэма»

схожие, родственные. «Художественники по всей своей природе и культуре — призванные жрецы красоты и жизни, правды» [112]). Такие они — во всех этих спектаклях.

Пожалуй, некоторое отступление — не в принципе, но в методе, — в спектакле «Братьев Карамазовых». Если можно так выразиться, это была

метода уголков. Из всей предполагаемой действием картины выбирался лишь один ее уголок. Краешек комнаты, двора, улицы, моста с фонарем. Ширмочка, край золоченого стола, диванчик — они ограничивали место действия, и в этой обстановке правдиво, уютно и красиво умещалась нужная сцена, а зритель вполне достаточно «впечатлялся» о характере места действия. И все эти декорационные клочки — на бледно-зеленом фоне драпировок, остающемеся почти во всем спектакле. Три раза действие переходило из комнат под открытое небо. Благодаря направленному на фон сильному свету сцена давала иллюзию глубины, воздушности, одна рябина, разметавшая по воздуху ветки, или часть плетня, или ворота, облитые розовым закатным светом, с одной стороны — «маркировали место», с совершенно достаточною ясностью и выразительною наглядностью показывали, где находятся действующие лица, а с другой — создавали нужное настроение. Это было ново и остроумно. Но, повторяю, тут была особая метода, но не менялся постановочный принцип. И потом, актерское слишком доминировало в этом спектакле Достоевского, который потому и был взят в инсценировку, что его образы «дают возможность актерам исчерпать их творческую силу до дна» [113]). «Братья Карамазовы», — я уже говорил, — самый «актерский» спектакль Художественного театра. Так он замышлен. И так осуществлен — осуществлен совершенно замечательно. Потому он — л у ч ш и й за всю творческую жизнь этого великолепного театра, который признан американским исследователем «первым театром мира», «the World's first Theatre» [114]). На все росказни об угнетении актера, о стирании его индивидуальности, о театре малых актерских дарований, Художественный театр ответил спектаклем Достоевского. При таком характере спектакля вопрос об его внешнем-облике уходит в тень, становится третьестепенным.

Таков был путь Художественного театра в занимающем нас сейчас отношении. Путь этот был не по совершенно прямой линии. Для такой прямолинейности Художественный театр — слишком живой, увлекающийся. Он не мог жить по схеме. Потому были всякие зигзаги, были перебои — я их отчасти отметил — были возвраты назад. Грани периодов — зыбкие. Но у всего этого движения было свое «сквозное действие».

Станиславский говорил (имея ввиду первое десятилетие театра), что движение было по кругу. Если брать все четвертьвековье, — оно было по спирали. Театр возвращался. Но каждый раз точка, к которой он возвращался, лежала уже выше. Такая спиральность движения — формула прогресса Художественного театра.

VII

Элементы театра эволюционируют и меняют форму не в раздельности, но связанно. Путь одного элемента — и путь, в большей или меньшей степени совпадений, других, с ним соприкасающихся элементов. И приблизительно те же — движущие силы. Потому, внимательно проследив, в меру сил и имевшегося у меня материала наблюдений, один путь, я весьма облегчен относительно некоторых других. Быстрее, с меньшими остановками и меньшими подробностями могу пробежать по этим другим.

Хотя бы по пути, пройденному в Художественном театре сценическою толпою. Ей, особенно в первую половину жизни театра, принадлежала роль чрезвычайно крупная. На толпу затрачивалось самое напряженное внимание, громадное количество усилий, изобретательности, творчества. Толпа часто бывала одним из важнейших рессурсов спектакля, и не раз именно она давала главный успех. Такова была ее роль и в дебютном «Федоре».

Режиссура заботливо и умело, по нажитым в Обществе искусства и литературы навыкам, добивалась трех в ней качеств: историчной характерности, разнообразия и правдивой действенности. Сценическая толпа должна быть, во-первых, частью исторической картины и, как таковая, характеризовать эпоху. При чем, в соответствии с общими тенденциями тогдашнего Художественного театра, она должна быть натуралистична, в своих гримах, движениях и звуках (тут точнее бы сказать: в шумах), и «курьезна», в том смысле, как я уже определял этот термин. И во-вторых: толпа должна активно участвовать в развитии действия, быть фактором фабулы. Конечно, театр тут стеснен данными драмы, характером ее построения; но всякая, самая маленькая возможность была непременно использована. Жадно хватались за любой намек, и лаконическая ремарка развертывалась в целую сцену. Толпа не «безмолствовала»: она живо и шумно реагировала на совершающееся и, таким образом, сама становилась участницею в этом совершающемся.

По этим двум линиям — исторической характерности и действенности — она и разрабатывалась режиссурою. Была тут целая, сложная режиссерская метода. Сначала толпа тщательно разлагалась на элементы, самые разнообразные, и максимум разнообразия — в гримах, одеждах, ухватках, возгласах, интонациях — был идеалом. Каждый элемент индивидуализировался. А затем процесс обратный. Так проанализированное синтезировалось, расчлененное спаивалось в целостность, объединялось в общем чувстве, настроений, движений. Второй процесс был труднее первого. Первый требовал

маленькой фантазии или маленьких фантазий, мелочной выдумки, второй — большого полета и напряжения собирательной силы. Оттого первый, как правило, удавался в раннем Художественном театре лучше. А так как он — только подготовительный, то его преимущество отражалось порою невыгодно на целостности. Курьезность, занимательность, подчеркнутая характерность и богатство разнообразия частей привлекали внимание, и оно было потому рассеянным для восприятия целого.

Дальнейшая эволюция сценической толпы и состояла в преодолении этого перевеса частей, в сгармонировании их, отчасти — через некоторое нивелирование индивидуальных характерностей и «занимательностей», отчасти — через усиление слиянности, силы общего подъема, через сгущение обволакивающего всех настроения. Таковы линии развития. Само собою напрашивается сближение этих линий с обозначенными выше линиями движения внешности спектакля, его «мертвой» части. Это — все то же движение от элементарного натурализма к стилизации, к обобщенности, с последним возратом к конкретности художественного реализма, к «красоте жизни и правды», которой «художественники — призванные жрецы». И от самоцели — к служебной роли для создания настроения спектакля.

Однако, и в первичной своей фазе, какою явила себя она в спектакле «Федора», сценическая толпа Художественного театра, созданная совместными усилиями Станиславского, Немировича-Данченко и Санина, была богата интересом и сценическою значительностью. Такой до того еще не видели. И опять: учителя-мейнингенцы могли бы признать, что уроки их не пропали даром, и что русские ученики превзошли их.

Особенно удачна была в «Федоре» 3-я картина 1-го действия, когда выборные обступают царька-мужичка и молят защитить от Годунова. Много типичных, выразительных лиц, большое их разнообразие. Богатая коллекция этюдов по историческому жанру. И толпа была живая. Ярко жила сменами чувств. С излишеством в голосистости, с преизбытком жестикуляции. Таков уж был режиссерский вкус и стиль. Высокой художественной добродетели самоограничения режиссура молодого театра тогда еще не знала. Казалось ей чем шумнее и суетливее, тем и на театре жизненнее, ближе к натуре, и тем больше впечатления. Приблизительно таких же качеств, достоинств и недостатков — боярские сцены, сцена нищих у собора. А высшее торжество толпы — уже упоминавшаяся сцена у Яузы. Тут режиссерская фантазия широко разыгралась. Толчок дала коротенькая авторская ремарка: «по мосту проходят люди разных сословий». Ремарка давала простор, она даже звала на то, чтобы показать население старой московской окраины, многообразие его

И. С. Тургенев «Месяц в деревне» — 1910 г II акт

представителей. Фантазия могла играть тем привольнее, что развертываемая ею картина приходится на такой момент пьесы, где действие ее на время останавливается; значит, массовая сцена не оттягивает от него внимания. Гусляр поет о подвигах Шуйского, — и без конца тянутся, слагаясь в красивые группы, «разных сословий люди» послушать. Каких только фигур не наставил тут Санин! Какая-то немка что-то записывает в книжечку, немец-мельник что-то выговаривает рабочему, какой-то пьяненький. И еще, еще. Пожалуй кое-что ни к чему и дразнило непонятностью. Гадали: а это кто ж такой? И не догадывались. Оставалось секретом режиссера. Да и количественно — излишне много. Малые подмостки были перегружены. В финале же — настоящий ураган массовой страсти. Это било очень сильно по душе, излишне сильно — по слуху. Но в этом стихийном хаосе была своя внутренняя гармония. Позднее, через несколько лет, «Яузу» выбросили. Не потому, что сочли ее плохой. Кажется, это пошло с первой заграничной поездки Художественного театра. А больше всего причиной было то, что театр стал уже терять аппетит к таким массовым сценам.

Как и в других отношениях, «Смерть Грозного» и по части сценической толпы была почти повторением толпы «Федора», ее сценических задач и методов разрешения. Очень пристальный взгляд мог, пожалуй, уловить некоторые легкие улучшения в осуществлениях. Бо́льший был навык — у актеров толпы, и у ее водителя — более изощренное мастерство. Приблизительно то же в «Снегурочке», в пестрой толпе берендеев и берендеек, облики которых Станиславский старался увести как можно дальше от оперного трафарета. Искусно переплел сказочное и «натуральное». Если оперность и осталась, то разве в некоторых отдельных «персонажах», — например в Леле, которого, по старой традиции, до сих пор не изжитой, играла travesti (О. Л. Книппер и М. Ф. Андреева), но не в толпе. Чтобы дать ей простор, были придуманы целые сцены. Иногда они, например — начало 4-го действия (в Ярилиной долине целая толпа берендеев спит в повалку, среди нее и царь, и Снегурочка; потом просыпаются, потягиваются, умываются из ручья и т. д., со множеством натуралистических подробностей), — не очень складно и правдоподобно врезались в пьесу, в ее текст. Иногда же это было удачно, — характерно, красиво и не во вред стройному развитию действия, например — сцена слепцов-музыкантов, причем введение их в пьесу «оправдывало» аккомпанемент к песни Леля, удобно устранив неестественное вмешательство оркестра (таким приемом Художественный театр потом пользовался не раз).

В дальнейшем мне уже не придется останавливаться на инсценировке очаровательной сказки Островского. Потому тут же, прервав рассказ о «толпе»,

отмечу, что спектакль, в общем не очень удачный, не значащийся в активе Художественного театра, заслуживает, однако, в исторической перспективе, внимания двумя своими сторонами. В «Снегурочке», именно — в ее прологе, Станиславский показал себя большим мастером сказки, фантастики. Вся зимняя

О. Л. Книппер «Наталья Петровна»
«Месяц в деревне»

картина со всякими сказочными превращениями, глушь столетних сосен, принявших в зимнем снежном уборе странные причудливые формы, — была сделана очень хорошо. Стонала вьюга, настоящая северная вьюга с ее завыванием и плачем, и лес вторил ей тысячами жутких голосов. Тонкий вкус и смелая выдумка мизансценера соединились тут и дали отличный результат.

Воспоминание о всей «Снегурочке» скоро потускнело. Недавно я разглядывал в Театральном музее имени А. Бахрушина снимки. И они не очень то оживили это театральное воспоминание. Но пролог крепко, во многих подробностях и в своей цельности, живет в памяти, как и замечательная, полная тон-

К. С. Станиславский «Ракитин»
«Месяц в деревне»

чайшей прелести и такого же благородства, фигура царя берендеев, — В. И. Качалова, в этом облике впервые представшего перед Москвою. Эти две черты спектакля и не позволили мне опустить «Снегурочку» в летописи дней Художественного театра, хотя она совсем не претендует на полноту.

Достоинства толпы заметно выросли в спектакле «Доктора Штокмана»[115]), — не по части характерности и разнообразия (тут для того и простора было

И. С. Тургенев «Месяц в деревне»

Эскиз декорации III акта
раб. худ. М. В. Добужинского

меньше, да и нужды никакой не было), но по части выразительной и заразительной силы реагирования на действия и речи героя, по внутренней жизни. Только потому, что лучшее — враг хорошего, теперь мало ценится эта сторона спектакля «Штокмана». «Лучшее» же, еще более высокое достижение режиссуры Художественного театра в этом отношении: «Бранд»[116]) та сцена в нем, где Бранд зажигал толпу пророческими словами: «юные, добрые души, за мною. Вас поведу я к победе. Выпустим души, попавшие в плен; дряблости, лени, сотрем все следы, будем воистину люди». Заражал ее своим пламенным энтузиазмом, своею смелою верой. Высоко подняла его толпа на руки, понесла под гимны, под рыданья, под экстазные крики, «видим, великое время грядет». Правда, сценической толпе было легко исполнить свою трудную задачу, легко жить в сильном подъеме. Так действовало исполнение Качалова, в котором в эти сценические минуты дрожали, могуче звучали все струны его большой души. Он сам говорил, что относился к этому исполнению «священнодейственно». И это властно заражало. Режиссура приготовила отличный механизм, актер легко приводил этот живой механизм в действие. Участники театральной толпы, — рассказывали мне, — когда уже был задернут занавес, целовали руки Бранду, забыв в нем Качалова, а сам он был потрясенный, и слезы текли не раз по его бледному лицу с прилипшими ко лбу прядями волос... [117])

Очень существенный момент в эволюции сценической толпы — спектакль «Юлия Цезаря». Я уже характеризовал его «внешнее окружение», первенствовавшую заботу (об этом убедительно говорит хранящийся в архиве-музее Художественного театра режиссерский экземпляр пьесы в пяти толстых тетрадях, — труд громадного интереса, выполненный Немировичем-Данченко) дать Цезарев Рим. При такой задаче толпа, естественно, выдвигалась вперед. Ее режиссерская разработка была чрезвычайно сложна и тщательна. А главное, по сравнению с предшествовавшими «толпами», — утончена. Соблазн и метода мелочного натурализма были уже преодолены. Кисть режиссера работала широкими мазками и добивалась эффектов импрессионистских. Режиссер искал максимально-выразительных и красивых «пятен» (я имею в виду не декорации, но распланировку толпы). И великолепно их находил. Эффекты «шума», усиленных движений, уже были ему не милы, сознавались как наивность.

В прежних постановках массовых сцен первою создавалась внешняя форма массового переживания, — пластическая и звуковая. Уже она должна была влечь к переживанию и часто его заменяла. Теперь был взят путь обратный, тот самый, которым должен итти, и идет в Художественном

театре, актер: от внутренней пережитости к форме. Того же стал добиваться Немирович-Данченко (я упоминал: «Юлий Цезарь» — его единоличная, с помощью других, главным образом — Г. С. Бурджалова, режиссура) от «актера коллективного», т. е. от толпы. Лишь этим путем делалась достижимой такая задача, как добиться, в первой картине «Цезаря», толпы оживленной, веселой, кипучей, но без обычного в таком случае на сцене гомона, шума, суеты, возни. Когда Немирович-Данченко сказал Станиславскому, что вот такая у него задача, такой веселой, но в веселии спокойной толпы он хочет добиться, — Станиславский объявил это утопией, задачу — совершенно неразрешимой. Советовал бросить, не тратить сил и времени на недостижимое. Немирович-Данченко не бросил, — и недостижимое было достигнуто. И это было важно не только как прекрасный результат, но как новый метод. Он был в русле движения всего искусства Художественного театра.

Результат был поразительный. Гудел сотнями голосов Рим — жадный к жизни, пестрый, наглый, до лохмотьев износивший идеалы и чувства Республики, бросающийся, очертя голову, в тесные объятия единовластия, захлестываемый волнами политических честолюбий, — Рим, над которым скоро взойдет кровавая звезда Неронов и Калигул, и начнется его страшная агония. Воскресло не только мраморное тело города-владыки, — воскресло и ясно чувствовалось то, что было душою этого каменного исполина и что понемногу его разложило и обратило в историческую пыль. Подвижная и изменчивая, как волны моря, жила эта толпа, покорная законам своей коллективной психики. Эти законы объединяли во впечатляющее целое россыпь блестящих по отдельности, красочных и характерных подробностей, — всех этих рабов, праздных зевак, гречанок-куртизанок, нищих, танцовщиц, щеголей, матрон, фруктовщиков, седобородых прорицателей, крикливых полуголых мальчишек. И другая, очень большой ценности массовая сцена — в беломраморном сенате со статуей Помпея, у которой республиканец Брут убил друга-тирана. Было очень выразительно переданы великое смятение, испуганный переполох сенаторов, заметавшихся в своих строгих тогах между скамьями амфитеатра. А за стенами мраморного зала, где совершился последний акт тираноборчества, грозной бурей гудела в переливах криков римская толпа. Потом толпа — у трупа Цезаря, слушающая, легко сменяя противоположные настроения, речи Брута и Антония. Это было незатихающее море звуков, очень сложная полифония. Говор толпы то угрожающе затихал, и была эта тишина торжественна и зловеща, то поднимался до бури, гремели громовые раскаты, и вплетали в них свои рыдаю-

щие звуки плакальщицы. Движению когорт под Филиппами был дан особый ритм, и благодаря ему это движение приобретало особую выразительность, а остроумно разработанная площадка и остроумное распределение масс создавали иллюзию несметного множества [118]). Мне нет нужды описывать всю смену этих прекрасных массовых картин или составные части, очень сложные, каждой в отдельности, имевшие коллективный «нерв». Для моей цели достаточно обозначить задачу, метод и результат. Они складывают важный этап в эволюции сценической толпы в Художественном театре.

Л. М. Коренева «Верочка»
«Месяц в деревне»
Рис. М. Добужинского

Когда осуществляли «Детей солнца» М. Горького [119]), — Немирович-Данченко испробовал еще другой прием выразительности толпы: воздействие однообразием. Так первоначальное увлечение максимальным разнообразием перешло тут в свою противоположность. Вся, не очень многолюдная, толпа рабочих, которая в IV действии учиняет холерный бунт и идет громить дом Протасова, — дана режиссером однотипная и одноцветно-белая, дана, как «артель». Мне трудно сказать, какой эффект дала эта метода. Примешались посторонние обстоятельства. Вероятно, большая доля жуткого эффекта обусловливалась ими. Нужно вспомнить характер и настроение тех дней, в которые была сыграна впервые пьеса. За манифестом 17-го октября 1905 г. последовала погромная агитация, зашевелилось, оскаливая зубы и сжимая пудовые кулаки, черносотенство. Откуда-то поползли слухи, что оно готовит погром или хоть лихой дебош в вечер премьеры Горьковской пьесы. Ярая революционность автора была слишком известна. Первые же голоса театральной толпы за сценой подняли в зале очень острую тревогу, выше предела театрального возбуждения. Когда эта белая толпа вывалилась со злым ревом на сцену, повела свое «действие», — в ее слаженный шум стали врезаться истерические выкрики в зале. Одни заражали других своим болезненным возбуждением; стали вскакивать с мест, побежали к выходам. Переполох обратился в панику [120]). Акт оборвали, закрыли занавес. Если не путает моя память, вышел Немирович-Данченко, сказал несколько успокоительных слов, спросил, продолжать ли пьесу? Публика поуспокоилась (впрочем, значительная ее часть ушла), спектакль

продолжался своим чередом. На следующих представлениях инцидентов уже не было. Но какой эффект производила несколько по-новому построенная сценическая толпа, — не знаю. Я больше «Детей Солнца» не видел.

Новым этапом в развитии сценической толпы, если не в смысле изменения принципа и методы, то в смысле большого усовершенствования результата, был спектакль «Горе от ума», его третий акт, в котором — наиболее резкое столкновение героя и толпы, Чацкого и Грибоедовской Москвы, его протестантского духа и ее сплетни. Режиссерское внимание и искусство было тут направлено на то, чтобы вскрыть и показать в сценических формах психологию и динамику сплетни, ее зарождение, наростание, втягивание в нее все новых групп, разрешение. Массовая психология сплетни еще осложняется психологией рождаемого этой сплетней (о безумии Чацкого) страха. Выразить все это и было задачей сценической толпы, великолепно, в богатом разнообразии и стильности, разработанной по части характерности [121]). «По мизансцене Художественного театра действие происходит в гостиной, — излагает свой постановочный план Немирович-Данченко [122]), — танцовальный зал находится сзади, на несколько ступенек ниже. Танцы уже начались (они в Художественном театре начинаются с 12-го явления). В двух дверях стоят нетанцующие и смотрят на танцующих... Жизнь бала продолжает чувствоваться, но не отвлекает от текста пьесы. В то же время в гостинной там и сям разбросаны фигуры, или скучающие, или дремлющие, или умышленно скрывающиеся по углам... В перерывах между явлениями, где позволительны большие остановки, проходят разные лица из залы в гостинную или обратно. Чем большее число лиц будет захватывать слух о сумасшествии Чацкого, тем заметнее будет движение на вторых планах, тем больше будет расти шелест шопота, пока это не захватит всех гостей. Прекратятся танцы, спугнутые распространившеюся вестью, что в доме — сумасшедший, и гости постепенно двинутся сюда, потому что здесь — самые компетентные слухи». «Все отдаются вздору с такой страстью, как будто это было самое важное в их жизни». Так было замыслено в режиссерском плане и так было с громадным мастерством выполнено в спектакле, как результате очень сложного творческого акта. Так раскрывалась в большой сценической выразительности динамика сплетни. А она в данном моменте — важнейший фактор фабульной интриги, одна из двух противоборствующих сил, конфликт которых слагает «действие».

Но режиссура Художественного театра, раньше охваченная чрезвычайным увлечением толпою, дорожившая ею, как некоею самодовлеющею ценностью в спектакле, — теперь уже ограничивала толпу служебною ролью, подчиняя ее целям спектакля, не позволяла выпирать из рамок действия

и как нибудь запутывать ясность его движения. Это другое выражение того же эволюционного процесса, который мы наблюдали в отношении «внешнего окружения». Как ни велика была роль массовых сцен в спектакле Грибоедовской комедии, они ставились в постановочном плане именно на такое место. Если в спектакле «Юлий Цезарь» первенствовал Рим, то в «Горе от ума» такая первенствующая роль Москве не принадлежала. В этом — существенное различие двух подходов. Находчивость режиссера Немировича-Данченко и выражалась в том, чтобы возможно широко и интересно использовать сценическую толпу, но в такие моменты, когда это не повредит стройному раскрытию действия и не заслонит его. В сценическом развитии 3-го акта режиссура сделала две большие паузы, перед выходом Софьи и выходом Хлестовой, и заполнила эти паузы сложными массовыми сценами. Но театр нашел полное внутреннее оправдание таких пауз. «С точки зрения внутреннего движения пьесы, нет никакого повода оспаривать их, — верно говорит Немирович-Данченко, — как нельзя оспаривать интересную паузу в игре кого-либо из артистов». Забота о том, чтобы не врезываться массовыми картинами в развивающееся действие, сказалась и тем, что разъезд Фамусовских гостей, интересовавших театр, как жанровое обогащение, поместился в своей пестрой и шумной «массовой» части до начала текста и в естественной паузе перед выходом Репетилова.

В истории развития сценической толпы необходимо отметить и спектакль «Анатэмы» Леонида Андреева [123]). Во всем этом спектакле массовые сцены были очень удачны, полны внешней живописности, выразительной жизни и нужного, по характеру напряженной богоборствующей драмы, жутко-напряженного настроения. Особенно хороши картина (4-ая), когда на обожженной солнцем пыльной дороге с нищими лавчонками Давид «радующий людей» говорит ободранной, замученной, но теперь настроенной радостно толпе свою волю, и сцена у полуразрушенной каменной стены по склону горы (карт. 6), когда, измученные, тянутся люди к Давиду Лейзеру в последних надеждах, потом в злобном отчаянии побивают его камнями. Но эти сцены были еще в старом плане Художественного театра, только сложнее и тоньше сгармонизированные и более заостренные в выразительности. Не то — сцена пляски прославляющих Лейзера, тот хоровод нищеты и голи, который ведет в его страшном плясе Нуллус. Это, конечно, самый замечательный момент спектакля. Замечателен был в нем Качалов, с беспощадным сарказмом, перегибающимся в трагический ужас, на страшной маске Нуллуса, в которой были мастерски слиты химера парижского Notre Dame и окарикатуренное изображение Победоносцева. Но замечательна была и толпа, самый хоровод, по Гойевски

стилизованный, имевший в своих движениях особый жуткий ритм. Я уже отмечал новый подход к массовой сцене — изнутри, через переживание. Таков, конечно, был подход и тут. Лишь таким преображением изнутри был достижим результат. В толпу были включены актеры, умеющие самостоятельно творить. Это увеличивало эффект результата. Я думаю, у каждого, кто видел эту сцену, крепко живет она в памяти и при воспоминании поднимает острое чувство. Если такой сценической толпы, как в Художественном театре, не было ни в каком другом театре, то другой такой массовой сцены, как хоровод Анатэмы-Нуллуса, не было в Художественном театре. Следует отметить,— большое участие в постановке этой массовой сцены принимал В. В. Лужский, который и вообще стал все значительнее участвовать в режиссуре Художественного театра, и часто на него целиком ложилась вся работа по «толпе», дававшая большие и прекрасные результаты.

Временная тенденция ирреальности, крайней символической обобщенности не могла не отразиться и в построении толпы, особыми методами ее оформления. Толпа вовлекалась в общий стиль спектакля. Таковы гости на балу у человека в «Жизни человека», таков живой золотой массив в первом акте «Гамлета», выражающий раззолоченную пошлость Клавдиева двора. Ал. Бенуа очень сурово обрушился на эту трактовку темы [124]) (как и вообще на всю Крэговскую постановку Гамлета). В сцене была аляповатость. Но была и большая выразительность. Весь план постановки подсказывал именно так использовать «массовую сцену». Как и в других частях искусства Художественного театра, такое увлечение было кратким эпизодом. Сценическая толпа вернулась к реализму. Из поры наиболее поздней стоит отметить бал в спектакле «Николая Ставрогина» [125]), интересный по многим фигурам по заостренности общего настроения, по атмосфере захватывающей всех взбудораженности.

В западно-европейском театре имела большую репутацию толпа мейнингенцев, имеет большую репутацию толпа Рейнгардта. Все мейнингенское Художественный театр вобрал в себя, от этого пошел, как от отправной точки в своей работе в массовой сцене, и вобранное разработал дальше, развил и углубил. Рейнгардтовское на него влияния не оказало. Отчасти потому, что он это предвосхитил, доработался в своей эволюции самостоятельно. Отчасти — потому, что Рейнгардтовская толпа механичнее, строится здесь главный расчет на количестве и его напоре. Это уже не отвечало более высоким, сложным и утонченным задачам Художественного театра.

Так шло развитие этого элемента сцены. Менялась его роль в общей экономии спектакля, и это отчасти обусловливало перемену в методах,

а отчасти и само ею обусловливалось. Новые задачи побуждали добиваться новых средств, добытые же новые средства выдвигали новую задачу, так как рождали новую возможность. У режиссуры открывались более широкие постановочные горизонты; сам режиссер становился глубже в своих пони-

Н. О. Массалитинов «Ислаев»
«Месяц в деревне»

маниях и сложнее в своих требованиях; и материал, который он оформлял в массовую сцену, становился пластичнее, податливее, готовый уложиться в желаемую от него форму. Общая линия движения мною уже была обозначена и иллюстрирована некоторыми примерами.

Должен указать, — самый интерес к сценической толпе в Художественном театре с течением времени поубавился. «Стало скучно этим заниматься», —

Н. А. Подгорный «Беляев»
«Месяц в деревне»

сказал мне в недавней беседе В. И. Немирович-Данченко. Но этот интерес вернется. Хотя бы уже по одному тому, что новейшая драматургия, отражая дух времени, все больше стремится использовать на сцене массы. Тот же мой собеседник говорил мне, что при готовящейся теперь постановке «Лизистраты» Аристофана, встали в массовых сценах задачи еще небывалые, и нужно добыть новые методы их разрешения как в ритмичности, так и в общей партитуре переживаний. Но мой рассказ — о прошлом. Эти осуществления принадлежат будущему.

* * *

Режиссура, организуя спектакль, как последний результат коллективного театрального творчества, пользуется целым рядом вспомогательных средств, опирается и на все искусства — живопись, архитектуру, скульптуру, музыку и на различные отрасли техники, на механику, электротехнику и т. д. С помощью этих последних устраивается так называемая машинная часть театра. Основной материал сцены — человек, его тело, еще больше — его душа; но и машине принадлежит тут своя роль. Иначе не выполнить широкого, всеобъемлющего требования Гётевского директора театра: «Берите, сколько вам угодно, и декораций, и машин, огней бенгальских, освещенья, зверей и прочего творенья, утесов, скал, огня, воды, весь мир на сцену поместите, и через землю с неба в ад вы мерной поступью пройдите». Если окинуть все многообразие спектаклей Художественного театра, от «Власти тьмы» и до «Синей птицы» с его «царством неродившихся душ», от Костылевской ночлежки, где верховодит и буянит Васька Пепел («На дне») до «Железных врат, знаменующих собою предел умопостигаемого мира», за которыми, — «Великий Разум вселенной» («Анатэма»), от тесного мещанского уюта «Ивана Мироныча» и до звездных просторов «Каина», — окажется, что этот театр действительно «весь мир на сцену поместил». Это понуждало к широкому и изобретательному использованию театральной механики, машинной части. Театр многократно и многообразно ломал свои

подмостки, громоздил горы и взрывал пропасти; гремели снежные обвалы, бежали горные потоки, грохотала гроза, бушевало море, пылали пожары, луна струила свой фантастический свет, занимались утренние зори, мертвые предметы начинали жить, и люди становились призраками.

В мою задачу не входит — заглядывать «за кулисы» всех этих сложных эффектов и следить, как эволюционировала эта часть сценической техники Художественного театра, как изощрялся и осложнялся весь этот аппарат; да и не вооружен я для такого специального рассказа. Но было бы неоправданным пробелом — не отметить, что и эта сторона дела имела свою большую историю. На это было затрачено очень много внимания, труда, выдумки, изощренности. Результаты оправдали такую затрату сил. Художественный театр добился целого ряда таких эффектов, которые раньше были для сцены недостижимы, во всяком случае, недостижимы в такой высокой степени. Особенно было так по части эффектов света, которым Художественный театр наиболее дорожил, верно оценивая его могучую, почти неограниченную сценическую силу, распоряжался им с небывалым мастерством, подчиняя себе этого волшебника.

И опять, сличение с мейнингенцами — а они были большими мастерами по машинной части — показывает, как далеко ушел и тут вперед Художественный театр. Стоит сравнить, например, грозу мейнингенскую с грозою «художественников» в «Юлии Цезаре». Поразительная была гроза. Целая симфония стихии, световая и звуковая. И стоило же это усилий! В режиссерском экземпляре «Цезаря», о котором я уже упоминал, грозе отдано 12 страниц. Самым детальным образом указано, кто что должен делать, чтобы получилась гроза, ее последовательное наростание и замирание. Так же великолепно на этой сцене вечерело, вечер тихо таял в ночь, луна выходила и серебрила все синеватым серебром, и дрожали голубые тени, рождалось в тонкой смене светов и цветов утро, ярко играло солнце на древесных стволах, ложилось пятнами по траве, по стенам, предметам. Все это очень любил Художественный театр и всего этого великолепно умел добиваться. Причем все эти сложные эффекты были очищены от «феерич-ности», от театрального кокетства, получили художественность. И потом, хотя Художественный театр весьма любил световые и звуковые (кажется, их он любил еще больше) эффекты и никогда ни одним не пренебрег, — они всегда ценились тут не an und für sich, — потому что он никогда не был театром феерии, — но лишь как средство усилить или сгустить настроение. Только в таких целях стремились вовлечь в круг сценического воспроизведения и всякие космические явления. Прогресс состоял в том, что

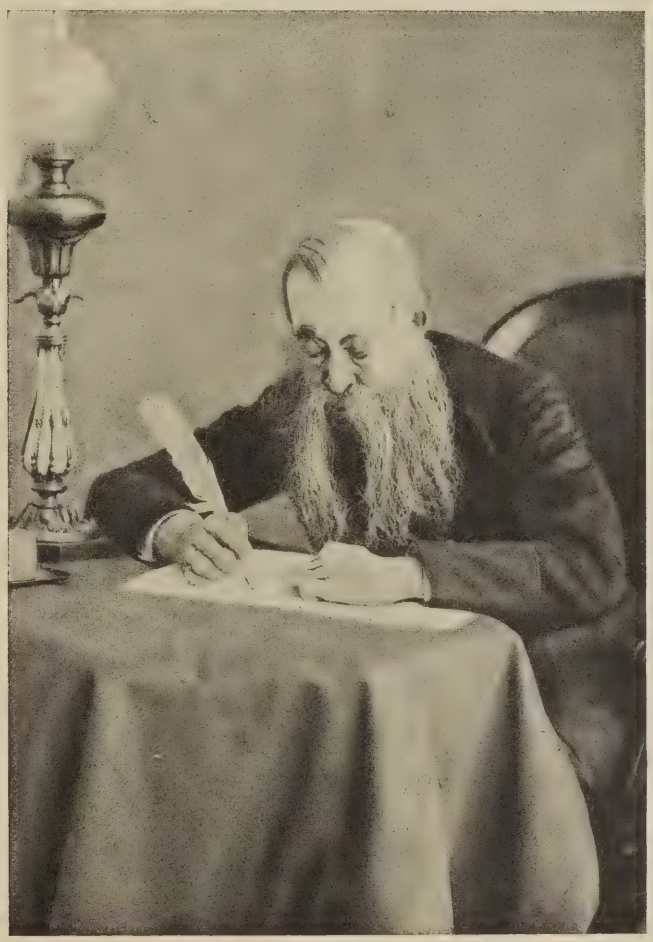
с течением времени это делалось и технически все искуснее, и со все большим подчинением основной цели.

Самая «бесплотная» часть театрального спектакля требовала и самого большого машинизма. Я имею ввиду сценическую фантастику. Театр, в частности — Станиславский, был большой до нее охотник, чувствовал ее прелесть, признавал и ее законное право на сцену. Еще в Обществе искусства и литературы Станиславский изощрялся в этом в спектаклях «Потонувшего колокола», «Ганнеле», отчасти «Эльзасского Еврея» (Эрикмана-Шатриана). Но то были «персты робких учениц» по сравнению с изощренным мастерством в осуществлении фантастики и использовании для нее машины в прологе «Снегурочки», в «Пеер Гюнте» (впрочем, там не все удалось), особенно же — в «Синей птице», где, как говорил Станиславский в речи перед началом репетиции, — «все ремарки автора должны быть исполнены не старыми, а новыми способами, лучшими, какие только может дать усовершенствованная техника сцены» [126]). Задача была разрешена блестяще: «постановка «Синей птицы» оставляет за собою все, что когда либо сделано и на русских, и на западно-европейских сценах» [127]).

Отмечу еще, как пример достижений театра по этой части, разрешение весьма хитрой задачи, какую ставил «Юлий Цезарь»: дать призрак Цезаря в палатке Брута. Я знаю, что это весьма заботило; не хотелось повторить обще-театральный плохой штамп призрака. Наблюдение, случайно сделанное Немировичем-Данченко во время хода поезда ночью, дало идею. Для ее осуществления была им же придумана система громадных, во всю вышину палатки, стекол, скомбинированная со световыми ухищрениями. Результат получился отличный. Был призрак, некое «эфирное тело», и Брут проходил сквозь это тело. Затем с перемещением за сценою актера, одетого и загримированного под Цезаря-Качалова, и источника света, — то же «эфирное тело» появилось, к ужасу Брута и восторгу зрительной залы, в другом конце палатки.

Не стану множить примеры. Лично я совсем не склонен придавать всему этому сколько нибудь большое значение. По свою цену, я понимаю, и это имеет. Пускай удача более или менее безразлична, — но неудача тут часто очень больно отражается на спектакле, на существенном в нем. По части всяких эффектов, по преодолению всякого рода трудностей постановочного характера — Художественный театр накопил очень большой опыт. Если этот опыт как нибудь зафиксирован, не расточались по мере использования все эти выдумки, — это целый вклад в сценический машинизм и вообще сценическую технику, наверное — ценный материал для театральной практики и за пределами данного театра.

Лишь самым общим образом коснусь я и использования Художественным театром музыки. Он среди всяких других своих новшеств с самого начала отказался от музыкальных антрактов, изверг из драматического спектакля это инородное ему тело. Это вовсе не значило, что он отказался от музыки



К. С. Станиславский «Крутицкий»
А. Островский «На всякого мудреца довольно простоты»
1910 г.

вообще. Только постарался использовать ее по иному, в большем соответствии с природою и задачею драматического спектакля. В первых же штатах театра значились должности управляющего оркестром и 40 оркестрантов [128]), и для первой же постановки «Царя Федора» А. А. Ильинским было специально написано музыкальное вступление, и А. Т. Гречаниновым — песнь

гусляра (в сцене у Яузы). Упоминавшееся об аккомпанименте Лелю показывает, какая была забота возможно естественнее вплести музыку в ткань драматического действия. С различными изменениями такая метода затем была многократно использована. Я не занимался подсчетом, но полагаю, что наверное более половины постановок так или иначе включали музыку. В иных спектаклях она чрезвычайно усиливала впечатление. Так плотно, органически входила в спектакль, что трудно учесть долю драматического и музыкального элемента в общем воздействии на зрителя.

Это больше всего относится к той музыке, которую давал И. А. Сац [129]). Он отлично понимал требование сцены, остро чувствовал характер момента, в котором соучаствовала музыка — и, настраивая свое творчество в полный лад с этим, достигал замечательных результатов. Как-то Л. А. Суллержицкий, желая охарактеризовать эту особенность музыки Саца, назвал его «музыкантом актером» [130]). Некоторые спектакли, или их части, обязаны ему многим: и «Синяя птица», и «У жизни в лапах», где трагический вальс чрезвычайно обострял восприятие речей «королевы Юлианы», и «Miserere», где в музыке рыдала любовь Левки, и «Жизнь человека» [131]). Через многие годы вспоминаешь такие моменты жизни драматического театра не иначе, как в неразрывном сплетении с Сацовскими звуками. Такою органическою частью они были. И так высока была ценность этих музыкальных миниатюр, вдохновленных драматическим положением и усиливавших их выразительность. Большое участие в работе Художественного театра принимал и продолжает принимать почти на всем протяжении жизни этого театра и другой даровитый музыкант Б. Л. Израилевский, отлично чувствующий драматическую сцену; и к нему отчасти приложимо выше цитированное выражение Суллержицкого «музыкант-актер».

Говоря о различных элементах спектакля Художественного театра, я нигде не ссылался, для аргументации или иллюстрации своих слов, на Чеховские спектакли, их совсем не касался. Пять больших Чеховских спектаклей — их хронологический порядок: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», «Иванов», — я выделяю, ввиду их исключительного значения в жизни Художественного театра и в истории русской сцены вообще, и объединяю в особые главы, где постараюсь их рассмотреть во всей их цельности и во многих очаровательных частностях. А уж затем перейду к изображению основного и драгоценнейшего элемента всякого драматического театра — актера, того, как выражалось его творчество в смене других спектаклей Художественного театра — как воздействовала режиссура, и как отдельные актерские творчества сочетались режиссурою в целое спектакля.

Конечно, я лишен возможности говорить о всех актерах и о всем, каждым сделанном. Я вынужден выбрать лишь или наиболее яркое, в чем пленительно торжествовали талант и мастерство, или характерное, типичное для Художественного театра: многоцветный узор на его общем фоне.

VIII

«Художественный Театр — это лучшие страницы той книги, которая будет когда либо написана о современном русском театре. Этот театр — твоя гордость и это единственный театр, который я люблю, хотя ни разу еще в нем не был», — писал Чехов Немировичу-Данченко [132]).

«Наш театр в такой степени обязан твоему таланту, твоему нежному сердцу, твоей чистой душе, что ты по праву можешь сказать: это — мой театр», — говорил Немирович-Данченко Чехову на его чествовании во время первого представления «Вишневого сада» [133]).

«В театре до сих пор едва ли происходит одна серьезная репетиция, во время которой на том или другом примере не было произнесено имя Чехова», — писал Немирович-Данченко через десять лет после смерти Чехова [134]).

Эти три заявления, сделанные на протяжении пятнадцатилетия, выразительно обрисовывают взаимоотношения Чехова и Художественного театра, то, чем был Чехов для Художественного театра, и Художественный театр — для Чехова, как тесно сплетены их судьбы. Единственная аналогия в прошлом русского театра — Островский и Малый театр, и то там связь не была такая исключительная.

Я уже говорил, как относился Немирович-Данченко к драматургии Чехова еще до возникновения Художественного театра; мысль о Чехове и его сценическом осуществлении была одним из важных стимулов к

М. Н. Германова «Мамаева»
«На всякого мудреца довольно простоты»

созданию нового театра. С именем Чехова на губах ехал Немирович-Данченко на свидание со Станиславским в гостиницу «Славянский базар». Чехов фигурировал в очень многих их последующих беседах, когда выяснялся облик театра и план его работы; мечта о Чехове на сцене поддерживала Немировича-Данченко в минуты неизбежных колебаний и сомнений, осуществится ли этот новый театр. Это была своего рода «навязчивая идея». Петербургский провал «Чайки» еще обострил ее силу.

На русском театре — долг реабилитировать Чехова-драматурга, исправить грубую к нему несправедливость и тем вернуть прекрасного драматурга к работе для сцены, — таков был один ход мыслей. В драматургии Чехова заключена для русской сцены громадная возможность обновления, выхода из рутины и дрёмы; грех перед русским сценическим искусством не воспользоваться такою счастливою возможностью, — таков был другой ход мыслей. Оба вели к одному — к постановке «Чайки».

М. А. Самарова «Глумова»
«На всякого мудреца довольно простоты»

Впервые задумал Немирович-Данченко это сделать еще в «Филармонии», осуществить силами своих даровитых и нужным образом настроенных учеников. «Он говорил со взволнованной влюбленностью о «Чайке» и хотел ее ставить на выпускном спектакле», «и уж наш третий курс волновался пьесой Чехова»,— рассказывает О. Л. Книппер, — уже заразил нас Владимир Иванович своей трепетной любовью к ней, и мы ходили неразлучно с желтым томиком Чехова и читали, и перечитывали, и не понимали, как можно играть эту пьесу, и все сильнее и глубже охватывала она наши души тонкой влюбленностью, — словно это было предчувствие того, что в скором времени должно было так слиться с нашей жизнью и стать чем-то неотъемлемым, своим, родным» [135]).

Этот школьный спектакль «Чайки» не был осуществлен, может быть — потому, что она «так хрупка, нежна и благоуханна, что страшно было подойти к ней и воплотить все эти образы на сцене». Дело было слишком заветное и ответственное, чтобы итти на

большой риск новой неудачи... Но одновременно с окончательным решением создать свой театр была решена и постановка этой Чеховской пьесы. Правда, не без борьбы внутри театра, вернее — между двумя его инициаторами и создателями.

В. И. Качалов «Глумов»
«На всякого мудреца довольно простоты»

Первое впечатление от знакомства с «Чайкой» было у Станиславского неблагоприятное, близкое к тому, какое вынес А. П. Ленский, тонкий знаток театра. Он был из числа тех немногих, которым Чехов послал рукопись пьесы. То, что написал Чехов в «Чайке», главное — как это написал, — очень смутило Ленского, — показалось даже драматургическим банкротством. Ленский прислал Чехову записку, в которой очень убеждал бросить писать пьесы [136]). «К стыду моему, — говорит Станиславский в своих воспоминаниях о Чехове в Художественном театре, — я не понимал пьесы» [137]). И уж во всяком случае, казалось Станиславскому, как по началу казалось «филармонистам» — ученикам Немировича-Данченко, что «этого нельзя играть, это не для театра. Я даже был в этом вполне уверен». Была нужна вся настойчивость и вся влюбленность Немировича-Данченко, чтобы переломить такое отношение, отстоять «Чайку». Он знал, что «Чайка» оживит сонное театральное царство, и этого уверенного знания не могли в нем поколебать ничье непонимание, ничье сомнение. И то, что он не поддался сомнению, что он отстоял «Чайку» — громадная его заслуга, не только перед Художественным театром, но перед русским театром.

Станиславский сдался, но нехотя, почти уступая моральному насилию, согласился быть режиссером этого спектакля, увез с собою пьесу в Харьковскую губ., куда поехал на месяц отдохнуть от летней репетиционной работы в Пушкине; туда же он увез и свое убеждение, что это — не для театра, что эта затея — напрасная и только опасная для начинающего жить театра. Такое отношение прошло далеко не сразу. Но процесс работы по составлению режиссерского плана постановки увлекал, пробуждал верное чувствование пьесы. Станиславский частями присылал Немировичу-Данченко резуль-

таты своей харьковской работы, — и эти тетрадочки говорили, что режиссерская фантазия, подожженная Немировичем-Данченко, начинает выбираться на какой-то новый путь, близкий и правильный, хотя еще не совсем с ним совпадающий, что уже улавливается Чеховское настроение, у фантазии начинают широко расправляться крылья. Прорастают семена, брошенные Немировичем-Данченко в режиссерскую душу Станиславского.

И еще другую пришлось выдержать борьбу — с самим автором, преодолеть его недоверие, его Александринские воспоминания, страх вновь пережить нечто подобное. Чехов отстранял постановку «Чайки» словами о том, что «я же не драматург», «да есть же столько хороших, настоящих пьес», «вы же, господа, непременно должны играть Гауптмана» и т. п. Но под этим крылся страх за свое детище, которое после нанесенной ему в Петербурге острой обиды стало особенно дорогим, нежно любимым. То, что происходило в спектакль «Чайки» на Александринской сцене, еще больше — что происходило тогда в Александринской зрительной зале (один хроникер описывал: «точно миллионы пчел, ос, шмелей наполнили воздух зрительного зала», другой: «лица горели от стыда»), и что в течение нескольких последующих дней печаталось в петербургских газетах (рецензент «Новостей» писал: «со всех точек зрения, идейной, литературной, сценической, пьеса Чехова даже не плоха, а совершенно нелепа»; другой называл ее «невозможно дурной») [138], — все это вполне объясняло сопротивление Чехова желанию Немировича-Данченко. Не могла улыбаться перспектива опять поднять эти «миллионы пчел, ос, шмелей...»

Борьба с автором была трудна. Но и в этой борьбе Немирович-Данченко был настойчив. Исчерпав доводы, он дал слово: если на репетициях дело не будет ладиться, если он увидит, что опять судьба «Чайки» становится под риск,— сам первый наложит veto, снимет, не доведя до публичного спектакля. Скрепя сердце, браня себя за бесхарактерность, Чехов согласился и уехал в Ялту. Но там не сиделось; мысль о «Чайке» мучила острою тревогою. Скоро Чехов опять приехал в Москву, «вероятно для того, чтобы следить за репетициями. Очень волновался», — рассказывает в своих воспоминаниях Станиславский. Дурная погода скоро угнала назад на «Чортов Остров», как Чехов звал Ялту; он уехал туда все с той же острой тревогой за свое произведение. Тревога не унималась все время, пока в далекой Москве репетировали «Чайку». А в день спектакля Чехов особенно угрюмо шагал по комнатам Омюра (так звалась его ялтинская дача). Часто покашливал, ежился точно от холода, нервно потирал руки. Злился на себя, злился на других. Как когда-то «проклинал» Немировича-Данченко и Южина за то, что они

«втравили» его в «Чайку», подбили написать эту пьесу, так теперь не добром поминал того же Немировича-Данченко за то, что тот зачем-то влюбился в «Чайку», убедил уступить и согласиться еще раз на мучительный экзамен. Взбудораженные, невеселые, острые бежали мысли, хмурилось все сильнее лицо, нервнее потирались руки... На следующий день подали телеграмму, подписанную Т. Л. Щепкиной-Куперник—первую весть о громадном успехе [139]).

Чехов не вполне поверил телеграмме, тревога не унялась. И только затем, когда одна за другою стали приходить телеграммы, поздравления с полной победой, кратко рассказывавшие о том, как прошел вечер первого спектакля,— Чехов поверил. Тревога затихла, сменилась другими чувствами... [140]).

«Чайка» была не единственная тогда пьеса Чехова. Кроме нее — еще две, раньше нее написанные: «Иванов» и «Дядя Ваня», существенная переработка «Лешего» (не включаю в этот счет пьес, не данных автором на сцену и в печать, оставленных им под спудом [141]). И, конечно, «Чайка» была труднейшею для сценического воплощения, потому что в ней особенно велика новизна формы, необычность стиля. Почему Художественный театр выбрал прежде всего именно ее? Сделал выбор наиболее рискованный? «Иванов» или «Дядя Ваня» гораздо вернее могли дать победу над неподготовленным к восприятию этой новой формы зрителем. Конечно, те две пьесы были для него много «приемлемее», чем «Чайка», особенно — ее первый акт. Для Немировича-Данченко, инициатора постановки «Чайки», все это было совершенно ясно. Но, раз поверив в Чехова-драматурга, он поверил уже до конца. И дух художественного прозелитизма толкал на то, чтобы подвергнуть свою веру испытанию самому сильному,—тогда и торжество будет самое полное. И еще,— хотелось войти сразу в самую гущу Чеховского драматургического творчества, в ней испытать и правильность тех методов осуществления на сцене, которые предносились мыслям создателя Художественного театра. Энтузиаст этой драматургии, Немирович-Данченко, смело ставил на карту самое ему дорогое: он был уверен, что карта не будет «бита». Наконец, я уже говорил,— так сильно и понятно было желание «реабилитировать» «Чайку», добыть ей, осужденной Петербургом, оправдательный приговор, восстановить ее во всех ее театральных правах. Все это не могло не быть неодолимо заманчиво для театра, уже волновавшегося мечтою стать «театром Чехова».

Так, думается, определился выбор. И таким образом хронология Чеховских пьес и хронология Чеховских спектаклей в Художественном театре разошлись. Для меня, рассказывающего жизнь театра, важнее, обязательнее эта последняя хронология спектаклей. В ее порядке и поведу я свой рассказ, в первую очередь — о «Чайке».

Чтобы отчетливее и полнее выступил весь смысл и историко-театральное значение того, что совершилось в Художественном театре в незабываемый вечер 17-го декабря 1898 г., напомню очень коротко о петербургской судьбе «Чайки», о том, что происходило там, в Александринском театре, в вечер 17-го октября 1896 г. Только 7-го октября Александринский театр сыграл «Пашеньку» Персianиновой и мог, освободившись от работы над нею, приступить к репетициям Чеховской пьесы. На сценическую подготовку пьесы, такой своеобразной, непривычной по форме, непременно пугавшей актеров старого склада и старой манеры игры, оставалось каких нибудь девять дней. Это характерно для театра, для его отношения к Чеховской драме. Почему было к ней привлечено внимание «Александринки», — я не знаю. Но отношение к ней, очевидно, было приблизительно такое же, как к какой нибудь «Пашеньке», которая ничего, кроме приложения готовых сценических трафаретов, и не требовала. Этим репетиционным сроком резко подчеркивается различие между подходом к Чехову старого театра и подходом «в Каретном ряду».

А по существу репетиционный срок был и еще короче, так как некоторые роли, Нины Заречной — прежде всего, переходили из рук в руки. Режиссировавший пьесу Е. П. Карпов намечал Комиссаржевскую; Чехов и Суворин (на него Чехов в этом полагался, как на самый большой авторитет) выбрали М. Г. Савину, хотя она так мало подходила к этой роли, и так напрашивалось поручить ей Аркадину. Аркадина была отдана Дюжиковой. На первую считку собрались 8-го. Савиной не было [142]). Вместо нее — письмо: «прочтя еще раз ночью пьесу, просмотрев несколько раз роль Нины, я решила, что не могу играть эту роль». Савина выражала, впрочем, готовность, если это необходимо, чтобы не сорвался спектакль, сыграть Машу. Пришлось с извинениями отнимать Машу у Читау, Комиссаржевскую — просить играть Нину. На следующей репетиции — новое осложнение. Савина начала читать роль Маши по тетрадке, потом отказалась играть ее. Опять пришлось ехать уговаривать Читау, разобиженную тем, что отняли Машу. Время, которого и так было до смешного мало, уходило зря, без пользы для бедной «Чайки». Выход напрашивался — отложить спектакль, не гнать его. Но это было не в интересах бенефициантки (пьеса шла бенефисом Левкеевой), которой было всего важнее быстро реализовать бенефис. Она умоляла не откладывать: уж как нибудь... Я привожу все эти закулисные мелочи потому, что они характерны для отношения к новой, Чеховской драматургии старого театра, потому, что ими ярко подчеркивается контраст с отношениями к ней Художественного театра, где

репетиционная работа была пропитана настоящею влюбленностью и подлинным благоговением к произведению и его автору. «Я малодушно согласился, — кается Карпов...

И. М. Москвин «Голутвин»
«На всякого мудреца довольно простоты»

На четвертой репетиции появился Чехов. Затем аккуратно приходил каждый день в театр с И. Н. Потапенко, принимал живое, деятельное участие в репетициях. Он, видимо, очень волновался, хотя и не хотел этого показать. То и дело вставал с своего кресла у суфлерской будки, уходил за кулисы [143]). Сначала он был очень огорчен, что Нину играет не Савина; Комиссаржевской он еще не знал и не доверял ей, а «роль Нины для меня —

все» — говорил он Карпову. И другие исполнители его не порадовали. «Пока «Чайка» идет неинтересно» — писал он сестре в Москву [144]). На вопрос смущенного режиссера: «Что скажете» — ответил по-чеховски «Ничего. Только играют они много. Игры бы поменьше. Это было лаконично, но это било в самое больное место старого исполнения, которое было «играю». «Надо все это совсем просто... Вот как в жизни обыкновенно делают», — говорил Чехов некоторым исполнителям. — А как это сделать на сцене, я не знаю. Это вы лучше меня знаете».

В том-то и дело, что они не очень знали, «как это делается», потому что «совсем просто» — это и было самое трудное, это не укладывалось в старую сценическую форму. И еще потому, что мало «вот как в жизни», нужно еще — и как это должно быть в Чеховской драме, с какою-то высшею тончайшею правдою, не будничною, с особой музыкальностью, в дымках нежных недосказанностей. Станиславский был глубоко неправ, когда думал, что «этого нельзя играть». Но он был в тысячу раз более прав, чем те в старом театре, которые думали, что сыграть Чеховскую «Чайку» — совсем обыкновенное дело, вполне возможно между двумя «Пашеньками» и при помощи тех методов, какими играются эти «Пашеньки», оставаясь старыми актерами, ничего в себе не преодолев и в своей технике не изменив. Да и те, которые смутно чуяли, что тут нужно что-то иное, необходимо подойти как то по иному, — не могли этого сделать, не находили в себе этого иного. «По нескольку раз повторяли одну и ту же сцену, переделывали планировку, добивались верных тонов, соответствующих пьесе настроений». Актеры волновались, спорили между собой, горячились, нервничали [145]). Толку не выходило. Александринские актеры были не хуже и не лучше, чем всегда. Были все такие же [146]). Это и было для Чеховской пьесы главною бедою. В этом — основное отличие от второй сценической «Чайки», в Художественном театре.

Наступил спектакль, так подготовлявшийся. Публика была все больше бенефисная, да еще «Левкеевская», для которой в театре самое разлюбезное дело — погоготать. Все в пьесе казалось этой публике хорошим поводом посмеяться. «Весь первый акт, в зрительной зале стоял жирный, глупый хохот» — рассказывает Карпов. Когда Нина декламировала монолог из Треплевской пьесы и кто-то из зрителей на сцене сказал «мило» — кто то в зрительной зале громко и нагло добавил: «мило проныла». Пошлость пришлась по вкусу. Была тут же подхвачена дружным смехом. «Серой пахнет. Это так нужно?» — спросила Аркадина. Новый раскат такого же смеха. Публика веселилась. А Чехов был за кулисами, был свидетелелем того, как этот сфинкс-

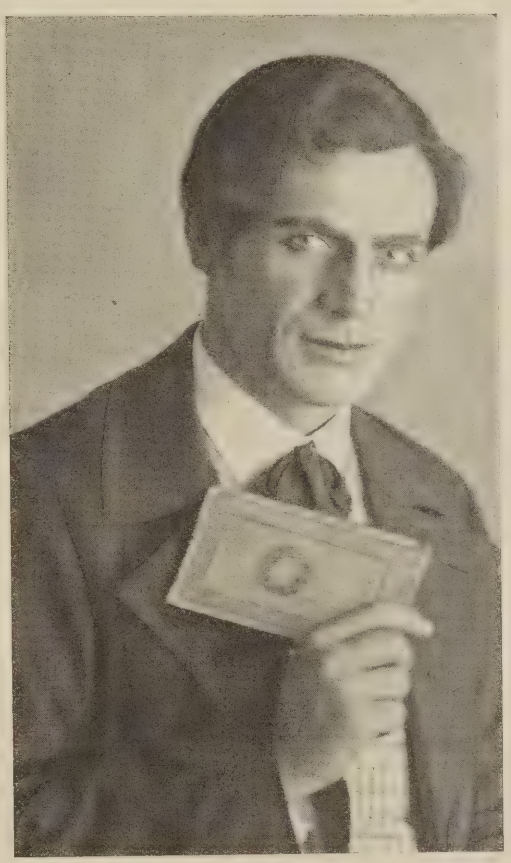
«На всякого мудреца довольно простоты» V акт

публика воспринимает его творение, как она реагирует на то, что было взлелеяно его мечтой поэта... Не удивительно, что он так упирался против новой постановки «Чайки»... В конце спектакля он вошел к Карпову в кабинет с застывшей улыбкой на посиневших губах и хриплым задавленным голосом сказал «автор провалился»... А в письме, писанном на следующий день после спектакля, сообщал: «Пьеса шлепнулась и провалилась с треском. В театре было тяжелое напряжение недоумения и позора. Актеры играли гнусно, глупо. Отсюда мораль: не следует писать пьес» [147]). Через месяц Чехов писал из Мелихова Немировичу-Данченко: «да, моя Чайка имела в Петербурге в первом представлении громадный неуспех. Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я — по законам физики — вылетел из Петербурга, как бомба» [148]). Еще в другом письме: «никогда я не буду пьес этих ни писать, ни ставить, если даже проживу 700 лет». Под этими шутливыми словами — острая боль, горькая обида. Не скоро притупилась эта боль. И было страшно разбередить рану.

Вот что предшествовало «Чайке» Художественного театра [149]).

В этом предшествующем наиболее существенны для нас черты: власть старой сценической формы, малое уменье почувствовать литературный характер «Чайки» и вообще Чеховской драмы, ее особый склад и стиль, ее манеру преображать материал действительности в художественное произведение; еще меньшее уменье почувствовать ее сценический характер, то, какие она ставит задачи искусству актера и режиссера, те театральные условия, в которых «Чайка» только и может прозвучать правильно и дойти до души зрителя. От того, что Художественный театр умел освободиться от этой власти, умел это почувствовать, понять и осуществить так понятое и почувствованное, — его «Чайка» и стала настоящим историко-театральным событием, важною вехою на путях развития русского сценического искусства. Всякая веха — только временная: никакая не может претендовать на вечность. Достигнутое Художественным театром в «Чайке», осложненное, углубленное, утонченное и закрепленное в последующих чеховских спектаклях — не есть, конечно, какой-либо непререкаемый сценический закон, неразрушимый в своей обязательной силе. «Река времен» с неизбежностью проносится и над ним, опрокидывает его в своем бурном течении. Но достигнутое в «Чайке» было художественно обязательным не только для нее — еще для многих других спектаклей, оплодотворило и их. А влияние этих достижений, этих новых сценических методов сказывалось и в театральных созданиях совсем не Чеховского склада, иначе строившихся, к иному устремленных. Историческое значение шага Художественного театра громадно, не умаляется временностью этого значения.

Немирович-Данченко — тут его воззрения существенно-интересны, потому что они стали воззрениями всего его театра, — так определял драматургические задачи Чехова, значит — и Чеховского театра, той сцены, которая хочет быть верною и достойною осуществительницею этой новой драматургии: «Освободиться от закорузлых наслоений сценической рутины и литературных клише, вернуть сцене живую психологию и простую речь, рассматривать жизнь не только чрез вздымающиеся вершины и падающие бездны, но и через окружающую нас обыденщину; отыскивать театральность драматических произведений не в пресловутой сценичности... а в скрытом внутреннем психологическом движении» [150]). Наиболее тут важны: «скрытое психологическое движение» и «простая речь». Однако эти формулы не вполне исчерпывают или выдвигают недостаточно отчетливо задачу, ставимую Чеховской драматургиею сцене. Психологическая ткань Чеховских образов чрезвычайно тонка, захвачены в нее важнейшие, еле уловимые, обычно просматриваемые оттенки чувств, прихоти душевных движений, отблески смутных переживаний, не отстоявшихся в определенные чувства, — и если это так относительно образов Чехова-новеллиста, то еще в большей мере верно и существенно в отношении образов Чехова-драматурга. А это делает обязательной такую же тонкость и нежность сценического воспроизведения. От сколько нибудь грубого прикосновения театра, старой театральности, от ее шаблонов — все это непременно потускнеет, увянет, погибнет. Высшая правда может легко превратиться в такую же ложь, в ту «нелепость», о которой на разные лады толковали оценивавшие петербургскую «Чайку», спутав Чехова с приданною ему Александринским театром сценическою формою.



И. Н. Берсенев «Глумов»
«На всякого мудреца довольно простоты»

И потом, в самом выражении таких чувств, получувств и настроений Чехов очень часто необыкновенен, странен, по-

чти иррационален. Конкретный смысл диалогов и сокровенное их звучание, то, что трепещет под словесными оболочками, — они иногда не совпадают, сильно расходятся. Оттого слова сказаны как будто некстати, невпопад, вразрез с чувствами, или звучат неожиданностью. Вся задача — расслышать сквозь них эти сокровенные звучания, их довести до слуха и ими пробудить нужный сочувственный отзвук в душе слушающего. Это непременно должна сделать сцена, если хочет быть «Чеховскою», иначе все исказится, порою и впрямь обратится в «нелепость», в какую то несуразную выдумку. А в то же время все внутреннее содержание Чеховских образов и Чеховского действия — вовсе не некая смутная отвлеченность, не туманная призрачность. Чехов символичен. Но символизм Чехова-драматурга — отнюдь не символизм Метерлинка; его образы сотворены и показаны не так, как Селизетта и принцесса Малейн, Пелеас и Мелизанда. Чехов хочет своих людей в самой полной конкретности, в живой и жизненной плоти, всегда — «на земле». Они непременно — в бытовом окружении, а не оторваны от времени и места. При всей своей психологической утонченности они — с полным жанровым насыщением, они и социально-определенны, они бытийственны. «Чехов любит быт, — говорит Немирович-Данченко, — как только может любить его художник-колорист. И глядит он на него простыми умными глазами». В этом отношении Чехов — верный продолжатель в драматургии Островского. Весьма характерно, что из русских актеров Чехов больше всего любил О. О. Садовскую, ценил ее игру чрезвычайно высоко и даже мечтал написать пьесу специально для нее. А Садовская — вершина русского сценического «жанра», сценической бытийственности. Чехов любил быт и любил «вещи» на сцене. Он никогда не был «беспредметным». Только он хочет, чтобы и все внешнее не было на театре мертвым, чтобы и вещи «жили в общей жизни с людьми», и чтобы жизнь вещей помогала понимать, главное — чувствовать людей. Его пейзаж не менее психологичен, чем люди. Его вещи есть лишь рассеянные по пространству мысли и ощущения, единая душа в действии и зрелище, его театр «панпсихичен» — определял Леонид Андреев. Значит, этот «панпсихизм» должен быть присущ и сценическому Чехову, его спектаклю.

В такой новизне и сложности определяется сценическая задача, ставимая чеховскою драмою театру.

Было необходимо разбить вдребезги старый сценический шаблон, прежде всего — шаблон актерский, высвободиться из под усвоенной манеры передавать сценическое переживание. Было необходимо, говоря любимым выражением Станиславского, — «вырвать штампы». А это операция весьма трудная, болезненная, и не удается она там, где «штампы» чрезмерно уко-

ренились, стали второю актерскою природою. Было необходимо добыть высшую простоту театральной речи, сбив с нее всю кору условности в интонациях, голосовых модуляциях, но, в то же время, не сделав ее унылобудничной и бескрасочной, нелиричной, беспафосной. Такая простота вовсе не есть упрощенность. Было необходимо очистить игру от «игры», от того излишества, о котором говорил Чехов Александринским актерам, наивно полагая, что стоит им только это сказать, — и они уж «сумеют сделать».

Чрезмерность «игры» — штамп самый крепкий, въевшийся в старого актера, и под эту чрезмерность даже подводится как бы принципиальное основание. В борьбе с этим прошло почти сто лет русского сценического искусства. Чехов, Немирович-Данченко и Станиславский не объявляли какой то театральной революции, — они только делали дальнейший шаг.

Было необходимо подвести к возможно более утонченным чувствованиям, уловить сокрытое движение психологии и, главное, найти способы выразить это сокрытое вьяве на театре. Было необходимо каким-то образом связать два течения — диалога и чувств, — течения, наружно не всегда совпадавшие. Таковы задачи прежде всего — для актера.

И было необходимо заставить вещную сторону сцены быть в унисон с людьми, им в помощь. Было необходимо при всем этом сохранить бытовую конкретность и жанровую красочность, не расплыться в отвлеченность. А поверх всего — было необходимо заключить все это в особую атмосферу, притом — сгущенную, обладающую максимальной силой театрального заражения, другими словами, передать чеховское «настроение», — это слово стало в театральном языке крылатым именно в связи с чеховскими спектаклями Художественного театра. Лишенная такой атмосферы, «настроения», Чеховская драма перестала бы быть самой собою, чрезвычайно обнищала бы. Ее живая ткань омертвела бы. Утрачивается тогда самое дорогое. Без нее все — как будто то же, но все существенно-иное, вот как если бы «только» переставить, сохранив их все, слова в стихотворении Тютчева или Александра Блока. Таковы были прежде всего задачи режиссерские. Весь спектакль должен быть организован по иному, с иными мизансценными планами, с иным сочетанием частей — отдельных исполнений и обстановки — в одно своеобразное целое.

За все это и принялся Художественный театр осенью 1898 года, уже почти отработав «Федора», в значительной мере отрепетировав «Шейлока», «Антигону» и «Ганнеле». Принялся в громадном волнении, в мучительном страхе, но и в творческой радости, и с отчетливым сознанием той громадной ответственности перед автором, которую берет на себя [151]).

В первоначальной стадии работы над спектаклем необходимо доминирует режиссер, — не потому, что он «узурпатор прав актера», но по самому существу дела. Ему принадлежит весь общий план спектакля, сценический контур. Он определяет основную линию общего движения; по тому, как он слышит пьесу, ее мелодию, — настраивается вся музыка спектакля. Его фантазия —

В. В. Лужский «Федор Павлович»
Ф. Достоевский «Братья Карамазовы» — 1911 г.

определяющая; лишь так обеспечивается результат общих усилий, т. е. спектакль, от разброда. Главным режиссером «Чайки» был Станиславский, неохотно, как уже упоминалось, бравший на себя эту задачу, не чувствовавший нужного сродства с Чеховым и с его странною пьесою.

У Станиславского уже были очень большие режиссерские навыки, выработанные методы, определенные сценические тяготения. Я изображал, каким

он был в канун Художественного театра, чем больше всего дорожил в режиссуре, чем сильнее всего был увлечен и для чего наилучше вооружен. Он верно понимал: его увлечения, его навыки, его методы, его режиссерское вооружение — не годятся они для этой пьесы; одни — лишние, другие — и вредные. Конечно, было и пригодное, нужное, что̀ пойдет на пользу. Но перевес — на стороне лишнего, того, что тут, в Чеховском спектакле, никак не на потребу. И нет чего-то, что нужно прежде всего.

На многое раскрыл ему глаза Немирович-Данченко, отлично, притом — именно сценически, чувствовавший «Чайку», понимавший, что тут нужен особый сценический аппарат. Он оценивал, какую большую важность имеют чеховские паузы и чеховские недоговоренности, и как важно раскрывать, с большой осторожностью, его намеки. Он понимал, что особому чеховскому диалогу нужны и особые, непривычные мизансцены, Он понимал, что такое отношение к «вещам», какое было до сих пор в театре и какое увлекало Станиславского в «Отелло», «Акосте» или «Федоре», — тут непригодно: оно разрушает стиль пьесы и растрачивает ее атмосферу. А больше всего отчетливо понимал, что тут потребен совсем иной метод сценических вживаний и переживаний.

На все это и раскрывал Немирович-Данченко глаза Станиславскому, которому предстояло разработать режиссерский план для «Чайки», произведения, ему в ту пору чуждого. Но еще мало открытых глаз. Станиславскому приходилось как бы пересоздавать себя-режиссера, многое в себе-режиссере преодолевать, самоограничиться, многое же раскрыть, найти. Такую работу он и проделывал над собою на отдыхе от Пушкинских репетиций в Харьковской губ., за книгою с пьесой. Не легко давалась задача, только понемногу отыскивался ключ к хитрой загадке. По режиссерскому экземпляру, по тем его тетрадочкам, какие Станиславский присылал, по мере выполнения работы, Немировичу-Данченко, можно было отчасти видеть, как бродил он еще ощупью, сбивался, путался, впадал в рутину своей прежней режиссуры, спохватывался, что сбился, опять искал верного пути. То, что было выработано, поступало на рассмотрение Немировича-Данченко, который одно брал, так как тут было угадано, отыскано верное, нужное, так как тут богатая, бурная и яркая фантазия режиссера работала счастливо; другое отвергал, просил новой переработки. Формально постановка числилась за Станиславским, но выполнялась она, таким образом, в работе совместной, — и нет теперь возможности установить точно, как распределялись доли участия обоих дуумвиров Художественного театра, где проходит линия, разделяющая режиссерское творчество сорежиссеров.

Думается, из напряженных размышлений о том, как же сыграть Чехова, его «Чайку», — много почерпнула будущая «система». Может быть, вплотную Станиславский был подведен к ней именно разрешением задачи, ставившейся этим спектаклем. Старый метод — «представление» (пользуюсь терминологией самого Станиславского) явно обнаруживал свою полную непригодность, свое банкротство. «Представить» Чехова нельзя. «Представленные», Заречная, Треплев, Дорн, все другие — умрут. Позднее, через десять лет, может быть несколько осложняя свои мысли 1898 года тем, что было осознано лишь в дальнейшем, — Станиславский так определял задачи и их разрешение. «Как достигнуть этого (т. е. «завладеть зрителем») в произведениях Чехова, глубоких своею неопределенностью, где нередко люди чувствуют и думают не то, что говорят? Слишком подробный психологический анализ, обнажающий душу, лишил бы Чехова присущей ему поэтической дымки. Неясность же психологии лишила бы артистов последней опоры при их переживании. Как быть? Чтобы играть Чехова, надо проникнуться ароматом его чувств и предчувствий, надо угадывать намеки его глубоких, но недосказанных мыслей». «В произведениях Чехова литературные требования к артисту достигают исключительно больших размеров и значения. И вот из группы предъявленных требований — поэта, литератора, режиссера и художника, — создалась совсем особая новая для артиста сценическая атмосфера. С помощью бесчисленных опытов, благодаря талантам артистов, их трудоспособности и любви своего дела, театру удалось найти новые приемы сценической интерпретации». Эти приемы Станиславский определяет как «основанные на завете Щепкина и на новаторстве Чехова» [152]). В раскрытом виде эта формула должна означать: правда искренних, подлинных переживаний, приложенных к тончайшим оттенкам чувств, к тому «подводному течению» чувств, которое идет под покровом слов текста. И еще это значит: не пользоваться никакими готовыми внешними знаками чувств, но доходить до этих знаков и их выразительности путем пробуждения в себе (актере) глубоко искренних, непосредственных чувств и настроений, свойственных играемому образу («завет Щепкина»), и давать им слегка притушенное звучание, смягченную выразительность и какую то волнующую загадочность («новаторство Чехова»).

Если Станиславский приступал неподготовленный к режиссуре, то в степени, может быть, еще много большей были неподготовлены к выполнению ставимых Немировичем-Данченко задач актерские молодые силы. Но все их небольшое прошлое, школьное и актерское, уже толкало их на нужный путь. А главное, все были вооружены самою полною и столь же

искреннею готовностью — пойти этим путем, отдать ему себя целиком. Все были «заражены». Работа шла в атмосфере подлинного энтузиазма и творческой напряженности. Шли, как бы в бой. Конечно, не все были одинаковой одаренности и, в частности, неодинаковой психической приспособлен-

Л. М. Леонидов «Митя»
«Братья Карамазовы»

ности для чеховского театра. И не все одинаково глубоко чувствовали и понимали Чехова и «Чайку». На основании некоторых данных, переданных мне воспоминаний могу заключить, что из актеров наиболее чувствовали специально чеховское Мейерхольд и Роксанова, которым были назначены роли Нины Заречной и Треплева. Но все были одинаково увлечены, одинаково влюблены и полны самой полной готовности работать и работать.

В такой атмосфере, при наличии Немировича-Данченко и Станиславского, «Чайка» могла вызреть. Моральная и психологическая предпосылки были даны. Именно этих предпосылок не было для петербургской «Чайки», хотя Александринские актеры представляли бо́льшую сумму талантов. И это было одною из причин разительного различия в результатах. Для Александринского театра это был один из многих спектаклей, для Художественного — первая любовь.

Как все постепенно конкретизировалось в ходе репетиций (их, к слову сказать, было совсем мало, на масштаб Художественного театра: всего 26; отчет высчитывает даже 80 часов; на «Федора» истратили 224 часа)? В какой последовательности достигались результаты, в какой борьбе с навыками одних, с неумелостью других, с чисто техническими, уже — не актерскими, препятствиями? Какие случались тут перебои? Каков был процесс кристаллизации спектакля? Обо всем этом, чрезвычайно интересном, могли бы рассказать сколько нибудь полно и отчетливо только сами непосредственные участники работы. Я имею возможность лишь указать общий курс этой работы, то, к каким целям стремились, чего, в частях актерской и режиссерской, добивались, что тут было главным регулятором. В полноте мне, зрителю, ведомы лишь результаты, т. е. спектакль. Знаю, однако, что то, чего хотели, далось далеко не сразу. Были минуты острого недовольства собою, тем, что выходит. Падали духом. Потом опять окрылялись надеждами, опять сменяли их отчаянием, чувством безнадежности. И так шло почти до самого конца. В канун спектакля ни в ком не было уверенности, что добьются победы, что «Чайка» опять «не обломает крыльев». Стоит отметить: больше всех других верил в победу, был в ней совершенно уверен А. Л. Вишневский. Общее сомнение и уныние его не заразило. «А вот увидите, Владимир Иванович, мы будем иметь громадный успех!» — неоднократно твердил он Немировичу-Данченко. Генеральная репетиция, — вспоминает Ста-

В. И. Качалов «Иван»
«Братья Карамазовы»

нославский, — вышла мало удачной. Дошло до того, что стала мелькать мысль — не снять ли «Чайку». Такая мысль подсказывалась и побочным обстоятельством. «Накануне спектакля, по окончании мало удачной генеральной репетиции, в театр явилась сестра Антона Павловича, Марья Павловна Чехова. Она была очень встревожена дурными известиями из Ялты. Мысль о вторичном неуспехе «Чайки», при тогдашнем положении больного, — приводила ее в ужас, и она не могла помириться с тем риском, который мы брали на себя. Мы тоже испугались и заговорили даже об отмене спектакля, что было равносильно закрытию театра. Не легко подписать приговор своему созданию и оставить труппу на голодовку» [153]). Хорошо, что эти «материальные» соображения перевесили. Верным пророком оказался Вишневский.

В истории подготовки «Чайки» нужно отметить, что на одной из ранних репетиций был Чехов [154]), перед отъездом в Ялту. Немирович-Данченко познакомил его с актерами. «Трудно говорить о том большом волнении, которое нас охватило при первом знакомстве с любимым писателем, когда мы почувствовали все необыкновенно тонкое, тихое обаяние его личности, его простоты, его какого-то неуменья «говорить», «учить», «показывать». Не знали, как и о чем говорить, — рассказывает Книппер. — И он то улыбался лучисто, то вдруг необычайно серьезно смотрел на нас, с каким-то смущением, пощипывая бородку и вскидывая пенснэ, и... внимательнее всего разглядывал античные урны, которые тут же подготовлялись для спектакля Антигоны. Недоумевал, как отвечать на некоторые вопросы» [155]). Я уже отмечал — за судьбу «Чайки» в Художественном театре Чехов сильно боялся, но в подготовительную работу почти не вмешивался, отдал эту судьбу в руки театру. Волновался и мучился про себя.

Наступил вечер 17 декабря.

Помню отчетливо, хотя прошло уже четверть века, то беспокойство, которое овладело мною, когда раздвинувшийся серо-синий занавес показал вдали таинственно мелькавшую белую завесу в правой части сцены, жуткую игру светов — всю эту грустную рамку «сюжета для небольшого рассказа». И это чувство беспокойства все нарастало, с каждой фразой на сцене, с каждым переходом актеров. И там, по ту сторону рампы, где Маша нюхала табак и носила «траур по своей жизни», учитель уныло, невпопад говорил о своей любви и маленьком жаловании, Нина давала взбудораженному Треплеву поцелуй, который не был подарком подлинного чувства, потом, выйдя на помост, облитый голубой луной, декламировала такое странное — про «людей, львов, орлов и куропаток», — и там все совершалось в смертельном волнении. От всех актеров пахло валерьяновыми каплями. «Мне было страшно сидеть

в темноте и спиной к публике во время монолога Заречной — вспоминает Станиславский — и я незаметно придерживал ногу, которая нервно тряслась». Не его одного, — всех трясла лихорадка. И так же ясно мне чувствовались волнение, нервность в зрительной зале. Пожалуй, какое то недоумение. Непривычно темно на сцене, непривычно сидят актеры, — спиной к публике, какие то непривычные слова и какие-то непривычные интонации в их произнесении... Иногда улавливался в шопоте залы как будто протест. И такое взволнованное недоумение залы сообщалось туда, за рампу, еще усиливало взволнованность бывших за нею... Потом актеры рассказывали, что это состояние залы они определенно ощущали, как ее враждебную настроенность. А между тем, наперекор некоторым странностям, непривычному в спектакле, — он уж и тут, в самом начале как будто подчинял себе, давал какое то особое очарование. Так настроение было в состоянии неустойчивого равновесия. Какой то толчок со сцены — и оно решительно склонится в ту или другую сторону, оформится, как приятие или как отрицание этого нового спектакля, этого нового сценического искусства...

Самый рискованный момент в первом акте — монолог Нины, произносившийся протяжно, нараспев, как до того еще не говорили у нас на сцене. И было страшно — вдруг прозвучит где-то в зрительной зале смешок, зашелестит иронический шопоток... Не покатится ли тогда все под гору? И мне в эти минуты казалось, что общественное мнение залы оформляется, как недружелюбие, как отрицание. Вот «Чайка» опять погибнет и засвидетельствует о сценической неосуществимости Чеховской драматургии... Было тревожно до жути, до боли. Шла какая-то двойная внутренняя жизнь — волнение от «Чайки» и волнение за «Чайку». Страх был напрасный.

Монолог Нины и сцена между Аркадиной и Треплевым (Книппер и Мейерхольд) прошли вполне благополучно. Главный «барьер» был взят. Отчетливее проступало настроение на сцене, — отчетливее становилось и настроение в зрительной зале.

Рассыпанная храмина намеков, беглых черточек, психологических бликов недоговоренностей, недочувствованностей — начинала собираться в какое-то, еще не очень отчетливое, сценическое целое. Ощущалась его особая гармония. Проступила и вся ткань взаимоотношений, фактический скелет драмы в ее «завязке», говоря старым термином. И незнакомцы с колдовского озера становились знакомыми, вот станут близкими. Начальное смутное волнение стало оформляться в художественную радость. Но все-таки почти до самого конца акта чего-то недоставало. Недоставало в спектакле — оттого и в настроенности залы. Не хватало какой-то капли, которая, упав

в полную уже чашу, мгновенно вызовет процесс кристаллизации. Но решающая секунда была уже близка. Маша, такая некрасивая, точно в шершавом платье, которая нюхает табак, говорит неуклюже — «одолжайтесь» и «жизнь свою тащит волоком, как бесконечный шлейф», — осталась у озера с красивым Дорном. Вся взбаломученная чарами луны, озера, чарами Треплевской пьесы,

В. В. Готовцев «Алеша Карамазов»
«Братья Карамазовы»

больше всего — чарами любви к самому Константину, — Маша заговорила. Душа не вместила в этот колдовской вечер тайны, выдала ее чужому человеку. «Помогите же мне, помогите, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своею жизнью, испорчу ее». И Маша, рыдая, повалилась на садовую скамейку. Сквозь рыдания еле внятно пробилось: «Я люблю Константина». Плакала жизнь. В аккорд спектакля ввела свою сильную, ярко-талантливую ноту

М. П. Лилина. И тогда настроение спектакля оформилось окончательно, уже бесповоротно. Зрители были в полной власти сцены, «Чайки», Чехова, Художественного театра. В эти секунды решались многие судьбы, — пьесы, автора, театра, нового сценического искусства. Все решились счастливо для них.

М. Н. Германова «Грушенька»
«Братья Карамазовы»

Новый, незнакомый восторг всколыхнул всех. «Чайка» была реабилитирована, Чехов утвержден на сцене, Художественный театр победил, входил в русскую театральную культуру, вводил в нее новое начало. Мечта Немировича-Данченко, подхваченная радостно его театром, осуществилась, стала действительностью.

Забегая вперед, обобщая впечатления от первого акта и впечатления от всего этого спектакля, скажу: самое в нем важное, ценное было то, что через него, благодаря ему Чехов-драматург был впервые полно и верно почувствован зрителем, дошел до его души, обрадовал ее и художественно обогатил ее внутренний опыт. Этим покрывались все отдельные недочеты, кое в чем — очень крупные, и в некоторых индивидуальных исполнениях, и в частностях постановки. Так, почти никого не удовлетворил тогда, на первом спектакле, Тригорин Станиславского, и эта неудовлетворенность была справедливая; сам Станиславский потом осудил этого своего Тригорина и через семь лет сумел дать другого, много выше. Так, некоторых не удовлетворило (в их числе потом был и сам Чехов) исполнение роли Заречной Роксановой, — и эта неудовлетворенность была уже куда менее справедливою. Но все заслонилось, все потонуло в очаровательно-прекрасном целом.

И кто умел вникать в источники воспринятого очарования, кто разглядывал в результате те средства, которыми он добыт, — должен был увидать, что отыскана целая новая сценическая метода, что это — не случайный удачный спектакль, но что русское сценическое искусство берет некий новый курс. Тогда это, конечно, еще не оценивалось в полную меру. Теперь, в исторической перспективе, это — самое существенное и драгоценное. Начиналась новая полоса. Если не бояться торжественных слов, — новая эра в русском театре. Напрашивается аналогия с тем вечером 14-го января 1853 г., когда Малый театр впервые сыграл Островского, когда впервые усваивалась русской сценой эта громадная ценность. В оба эти вечера, 14-го января и 17-го декабря, разделенные 45-летним промежутком, наше сценическое искусство делало крупные шаги.

Первое действие «Чайки» кончилось. «Казалось, что мы провалились, — вспоминает Станиславский. — Занавес закрылся при гробовом молчании. Артисты пугливо прижались друг к другу и прислушивались к публике. Гробовая тишина. Из-за кулис тянулись головы мастеровых и тоже прислушивались. Кто-то заплакал. Книппер подавляла истерические рыдания. Мы молча двинулись за кулисы. В этот момент публика разразилась стоном и аплодисментами. Бросились давать занавес. Говорят, что мы стояли на сцене в пол-оборота к публике, что у нас были странные лица, что никто не догадался поклониться в сторону залы, и кто-то даже сидел. Очевидно, мы не отдавали себе отчета в происходившем. В публике успех был огромный, а на сцене была настоящая Пасха. Целовались все, не исключая посторонних, которые ворвались за кулисы. Кто-то валялся в истерике,

О. В. Гзовская «Екатерина Ивановна»
«Братья Карамазовы»

многие, и я в том числе, от радости и возбуждения, танцовали дикий танец» [156]).

Потом, во втором акте, волна этого настроения несколько опустилась. Нервы ли упали у актеров и зрителей, или актеры меньше совладали с содержанием этого акта, хотя он проще первого, по случайности ли не вышел у Нины «сон», венчающий этот акт, — но полноты эффекта не было. В третьем действии повторилось то же, что было после первого. Впечатление от спектакля снова было чрезвычайно сильное, захватывающее, подчиняющее. «По окончании его — тишина какие-то несколько секунд, и затем что-то случилось — точно плотину прорвало. Мы сразу даже не поняли, что это было — и тут-то началось какое-то безумие, когда перестаешь чувствовать, что есть у тебя ноги, голова, тело... Все слилось в одно сумасшедшее ликование, зрительная зала и сцена были что-то одно, занавес не опускался, мы все стояли, как пьяные, слезы текли у всех, в публике звенели взволнованные голоса, говорившие что-то, требовавшие послать телеграмму Чехову в Ялту» [157]). Последнее действие еще усилило впечатление. Слова Дорна «лопнула склянка с эфиром», трагический смысл которых был ясен и без последующего à part Тригорину: «дело в том, что Константин Гаврилович застрелился», — ударили с громадною силою. Многие в зрительной зале сидели точно в полузабытье. А кругом опять шумела бурная овация. Самая полная победа «Чайки» и Художественного театра были несомненны. Те, которые пережили этот вечер, этот спектакль, — его никогда не забудут. И непременно будет возвращаться к нему историк русской сцены, если даже Чеховская драматургия совсем выпадет из русского репертуара. Историческими ценностями она и ее первое осуществление Художественным театром быть не перестанут.

Припоминаю, на следующее утро я по какому-то делу был в Художественном театре. В верхней зале группа актеров репетировала какую-то сцену. Лица у всех сохраняли особое, праздничное выражение. Играла радостная, счастливая улыбка. Мне казалось, — весь воздух в этом театральном доме

переменился, стал другой, тоже праздничный и счастливый. Была в нем разлита радость, хорошая гордость.

Эту радость омрачила болезнь Книппер (она уже и в первый спектакль играла с сильно повышенной температурой). Второй спектакль, 18-го декабря, пришлось отменить. Когда попробовали заменить стоявшую на афише «Чайку»

Л. М. Коренева «Лиза»
«Братья Карамазовы»

другой пьесой, — не разыскали какого-то исполнителя, и не мог состояться никакой спектакль. Я встретился в этот пустой вечер с Немировичем-Данченко. Он был удручен. Ему казалось, что это — плохой признак, что в настоящем, «прочном» театре такого казуса,—невозможности дать какой нибудь спектакль,— приключиться не может. «Значит, наше дело поставлено несерьезно», — уныло сказал он мне. Мне пришлось его утешать. Третью «Чайку», 20-го, заменили

«Самоуправцами». Через неделю Книппер поправилась, и 28-го декабря «Чайка» была сыграна во второй раз. До конца театрального года, т. е. до поста, ее сыграли 18 раз (кроме того один спектакль — в Охотничьем Клубе). «Чайкой» Художественный театр и закончил свой первый сезон, 28-го февраля, причем этот последний спектакль был самым удачным, на меня произвел еще более сильное впечатление, чем первый, хотя был лишен интереса новизны. Особенно это относится к исполнению роли Нины Заречной Роксановой. В этот спектакль у нее была захватывающая сила искренности, громадная глубина и выразительность чувств. Ее последний акт, сломанная, измятая Тригоринским капризом душа — потрясли залу.

Лишь первый спектакль, — это характерно, — был без полного сбора [158]); все последующие шли при переполненной зале. Интерес к «Чайке» был в Москве громадный, исключительный. Дополню внешнюю историю «Чайки» указанием, что она была в репертуаре до 1902 года, за это время сыграна 49 раз, затем выпала из репертуара; опять сыграна в 1905 г. В своем общем строе, в своем стиле спектакль, конечно, остался и при новой постановке тем же, но был подвергнут ряду изменений. Отчасти — во внешности: два первые акта (у Чехова предполагаются разные декорации, в Художественном театре оба идут в той же) получили новую декорацию (художника Сурепьянца). Были значительно перепланированы мизансцены этих начальных актов; в меньшей мере перепланированы два остальные. И несколько существенных перемен в составе исполнителей: Нина — Лилина и Косминская, Треплев — Максимов, Маша — Савицкая. Всем новым исполнителям роли удались много меньше, чем исполнителям «первого призыва». Замечательная Маша, — М. П. Лилина не нашла нужных тонов для Нины, был в ее передаче холодок. Из участников прежнего состава Станиславский внес очень значительные изменения в исполнение роли Тригорина, стал и глубже в чувствах, и тоньше в их передаче, а главное — более верен во всем облике, более «писатель», а не просто красивый господин франтоватого вида. В общем, все исполнение было гораздо более мастерским, — ведь, уж было сыграно несколько последующих чеховских пьес, вся метода игры очень изощрилась, прибретены куда большие сценические навыки. Но трепетность первого исполнения, эта атмосфера первой влюбленности — их уже не было. А ведь большая доля обаяния первой «Чайки» была именно обаянием «первой любви»... В репертуаре «Чайка» осталась недолго (первый спектакль возобновленной «Чайки» — 30 сентября, последний — 9 декабря). Наступила наша первая революция, затем Художественный театр уехал заграницу. Когда

вернулся, «Чайку» он уже не играл. С тех пор она не возвращалась в репертуар.

Правда, неоднократно поднимались в театре разговоры о том, чтобы опять поставить «Чайку». Мысль эта возникала каждый раз в связи с тем, что на горизонте Художественного театра появлялась молодая актриса, обещавшая по своим данным интересную Нину Заречную. Кстати, эта частность показывает, много ли верного в мнении, будто Художественный театр «идет» не от актера... Так, о возобновлении «Чайки» заговорили в связи с появлением в театре талантливой О. В. Баклановой. Но мысль скоро была оставлена, хотя некоторые сцены Нины, исполненные Баклановой, очень заинтересовали. Во второй раз — в связи с успехами Тарасовой («Зеленое Кольцо») во Второй Студии. На этот раз мысль стала переходить в дело, над «Чайкой» уже начали работать; но по каким-то причинам, вернее всего — по обилию другой работы, а может быть — отчасти и потому, что страшно прикасаться к «первой любви», — на полдороге оставили. Так «Чайка» и не вернулась в репертуар. Сейчас Чеховская драматургия кажется ненужною, чем-то, что уж окончательно пережито русским театром, чем-то, из чего он вырос. Приблизительно так было когда-то с драматургией Островского, правда — по иным основаниям. Но в Чеховских пьесах есть и вечная ценность. Есть в них нестареющие мотивы, которые могут волнующе звучать в любой социальной обстановке, пробиваясь сквозь конкретность бытовых и психологических изображений. Конечно, это потребует и каких-то еще иных сценических подходов, угадывать которые я тут

И. М. Москвин «Снегирев»
«Братья Карамазовы»

не берусь. Тогда и «Чайка», теперь сценою, Художественным театром забытая, — вернется в его репертуар...

Вернусь, однако, к первой «Чайке». Самым в ней драгоценным и тем, что больше всего дало ей такую большую победу, что создало «пасху», — был, конечно, характер целого, качества «ансамбля», только в новом, более богатом смысле этого театрального термина. Перечисляя то, что было нужно чеховскому спектаклю, я говорил: а поверх всего — атмосфера. Она и есть выражение «ансамбля в этом новом, более богатом смысле сочетания всех слагаемых спектакля, — и отдельных исполнений, и их соприкосновений, и внешнего окружения, жизни звуков и вещей, — в целостный художественный организм, проникнутый одним духом, одним настроением. Этой последней цели в плане постановки было все подчинено; ею регулировались все шаги; под этим «знаком», как теперь любят говорить, шла вся созидательная работа. Немирович-Данченко не грешил излишнею похвалою своему театру, когда говорил: «актеры, автор, режиссер, декоратор, художник, все слилось в нечто общее, цельное, нераздельное» [159]); по такой слиянности «это был совершенно необычайный спектакль». Только порядок, в котором переименованы слившиеся элементы, не вполне соответствует степени важности и успешности каждого. На первое место для данного спектакля Художественного театра непременно должна быть поставлена режиссура. Именно этою «нераздельностью», раньше сцене недоступною, на ней небывалою, были больше всего все захвачены, подчинены, восхищены, хотя бы и не отдавая себе в том ясного отчета.

Эта слитность, такой спектакль отнюдь не есть простая сумма отдельных исполнений; но вместе с тем, в ней ни одно индивидуальное исполнение, никакой отдельный, актерский творческий акт не пропадает, не распускается, не утрачивает своей обособленной прелести. Каждое исполнение живет и своею жизнью, прекрасною в меру одаренности актера и в меру его сценической обаятельности. «Слитность» не нивелирует, не обрывает цветов, не гасит красок, не глушит индивидуальных ароматов отдельных исполнений. Только все это улаживает в последнюю гармонию. Это не хаос свобод, но и не угнетение свобод; такой спектакль — своего рода идеальная республика.

Теперь я должен расчленить эту цельность, хотя коротко обрисовать ее актерские части. История Художественного театра есть и история его актеров. Какими они себя показали в первом Чеховском спектакле? О некоторых я уже мельком упоминал, в том числе о Станиславском-Тригорине. И сам он, и Чехов, и большинство тех, которые делали оценку спектакля «Чайки»,

не были удовлетворены этим исполнением. То, что можно назвать психологическою структурою образа, было интересно; была в этом правда и искренность. Но и та, и другая—не глубокие и несколько схематичные, «психология вообще», отъединенная от бытовой жанровой плоти. Не потому, что так хотел исполнитель, не потому, что вводил в свою задачу быть абстрактным, обобщенным, вне временной и социальной оболочки. Если когда Станиславский этим и увлекался, то, во всяком случае, не тут. Он, как и Чехов, любит жанр. Но дать верный и красочный «жанр», такую насыщенность роли он

«Братья Карамазовы» «Девушки в Мокром»

тут не сумел,—сам в этом откровенно признается, вспоминая свое первое исполнение в Чеховской пьесе. Его Тригорин оказался оторванным от «быта», лишенным социальных и «профессиональных» черт образа. Писатель, уже проходящий в разряд «властителей дум», с четкой печатью именно профессиональной психики—почти совсем не чувствовался.

И потом, был этот Тригорин сверх меры безволен, с «волевым идиотизмом»,—как определил один театральный критик, полагавший, что этот «идиотизм» нужен, чтобы «сохранилась цельность тона» [160]). Но вряд ли «цельность тона» требовала искажения образа; если бы это было так—в этом был бы заключен приговор самой этой «цельности» или «тону». Был этот Тригорин

скучно-усталым (а на сцене и самая скука не должна быть «скучной») и был как-то на показ тряпичным. Сам Станиславский объясняет характер своего исполнения много проще, не подводит хитрого фундамента под его недостатки. «Я вовсе не был знаком с литературным миром, — говорил он мне в беседе на эту тему [161]), — не имел никакого представления о жизни,

Н. С. Бутова «Арина Петровна»
«Братья Карамазовы»

быте, типах этого мира. И поэтому Тригорин представлялся мне совсем не таким, каким писал его Чехов». У него не было того запаса жизненных наблюдений, из которого он мог бы черпать материал для своего создания, ему не на что было опираться в своей сценической фантазии. «Вы же прекрасно играете, — сказал ему Чехов, исполнением определенно недовольный, — но только не мое лицо. Я же этого не писал. У него же клетчатые

панталоны и дырявые башмаки: и сигару он курит вот так». «Эту шараду я разгадал, — добавляет от себя Станиславский, — только через шесть лет, при вторичном исполнении «Чайки». В самом деле, почему я играл Тригорина хорошеньким франтом в белых панталонах и таких же туфлях bain de mer? Неужели потому, что в него влюбляются. Разве этот костюм типичен для русского литератора. Дело, конечно, не в клетчатых брюках, драных ботинках и сигаре» [162]). Дело в том, что и душа Тригорина — вовсе не франтоватая и не на-показ, что он меньше всего хлыщ. В мои задачи совершенно не входит выслеживать жизненные прототипы Тригорина, — я занят сейчас лишь сценической историей пьесы, не ее творческой историей. Но догадаться об этих прототипах не так уж трудно; можно назвать довольно определенно имена. Отчасти, одной стороной, главным образом, — профессиональною, профессионально-психологическою, таким прототипом можно, пожалуй, считать и самого Чехова (конечно, это абсолютно не относится к роли Тригорина в фабуле, вообще очень сильно отклонившейся от тех фактов жизни, которые были первым к ней толчком). Смешно даже оговариваться, что Тригорин — совсем не автопортрет. Но некоторые элементы автопортретности, внутренней, все-таки имеются, как имеются элементы «портрета» еще в некоторых образах «Чайки». Когда вспоминаешь про «прототипы», — еще яснее видишь, как сильно разошелся Станиславский с задуманным поэтом образом...

Н. А. Подгорный «Перхотин»
«Братья Карамазовы»

Разгадав загадку о клетчатых панталонах, вооруженный к тому же куда более высокой техникой, более тонким мастерством, Станиславский ко второй постановке «Чайки», в 1905 г., очень значительно переработал своего Тригорина, значительно приблизил его к авторскому образу и вообще сыграл его много лучше, увлекательнее. Однако, и после этих существенных улучшений Тригорин остался, по своим сценическим достоинствам, на последнем месте в замечательной галлерее Чеховских образов, сотворенных Станиславским. Он не соперничает с Астровым, Вершининым, Гаевым, Шабельским [163]).

Но отдельные моменты и в роли Тригорина были переданы отлично, — хотя бы разговор с Ниной во втором действии. А, главное, несмотря на указанные недочеты, это исполнение не выпадало из общего строя спектакля, не расстраивало его гармонии.

Случайно имел Тригорин еще другого исполнителя. В сезон 1901—2 г. его играл несколько раз, на-скоро приготовив, В. И. Качалов. Он был для этой роли слишком молод и, как он сам говорил, — «неимпозантен». Говорит еще: «чувствовалась приклеенная борода», т. е. не было слияния актера с образом, чувствовал он себя в роли чужим. Не был удовлетворен исполнением сам актер, к себе всегда очень строгий, не был удовлетворен и автор. Качалова Чехов любил, еще после Рубека (в «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»), не имевшего успеха, предсказывал ему очень большое будущее. И он захотел помочь Качалову, против своего обыкновения сам вызвался поговорить с ним о роли, дать указания. Но указания ограничились тем, что «удочка у Тригорина непременно должна быть самодельная», а сигара — «непременно в серебряной бумажке». Это говорило Качалову очень мало; а когда он стал задавать вопросы, как же играть, Чехов только ответил: «Да не знаю же я... ну, как — как следует». Качалов лучше играть эту роль не стал. А скоро и совсем перестал играть.

Я упоминал уже и о другом исполнении — о М. П. Лилиной-Маше, о том, какое большое значение она имела для судьбы I акта «Чайки», через то — для судьбы всего спектакля. Это исполнение я считаю — по тонкости характеристики, по такой же прочувствованности, правде, простоте и выразительности, — самым совершенным в «Чайке» Художественного театра, безупречным, обаятельным, как вообще считаю Лилину — одною из прекраснейших актрис этого театра. Ее сценическая техника — простая, но изящная, выверяемая тонким вкусом. Ее сценические чувства не обладают бурностью и раскаленностью, но лиризм их чист. А о гибкости дарования, разнообразии актерских красок говорит хотя бы сличение ее творчества — чтобы оставаться в рамках Чеховской драматургии — в ролях Сони («Дядя Ваня») и Наташи («Три сестры»). «Г-жа Лилина, ей-богу, играет пленительней и тоньше, нежели наиболее прославленная знаменитость, — играет как самый совершенный художник, как природный поэт», — писал о ней С. А. Андреевский [164]). Писал не о роли Маши, — но эти определения в полной мере приложимы и к Маше, к тому, что Лилина делала в своей первой Чеховской роли. Эта Маша становилась сразу близкой душе зрителя; он нежно любил ее, некрасивую, нескладную, любил с ее табакеркой, с ее угловатыми манерами и речами. И если я подчеркивал у Лилиной финальную сцену I акта, ее слова Дорну и ее рыда-

ния, то не потому, что они были лучшими в исполнении. Одинаковой ценности моменты — по всей роли. Те безмолвные, словно автоматические туры вальса, какие делала Маша, уже вся — безнадежность, под доносившуюся из отдаленной комнаты Треплева Шопеновскую музыку, — были, по насыщенности чувства, по выразительности, по заразительности настроения, еще значительнее, чем только что упоминавшаяся сцена в саду. В этих турах чем-то еще новым, бесконечно печальным засветилась Маша. И никогда не было

О. В. Гзовская
«Тина»

III д.
С. Юшкевич. «Miséréré» — 1912 г.

Р. В. Болеславский
«Лёвка»

так больно за ее неприветливую жизнь, как в эти секунды безмолвных жестов. А. И. Урусов считал этот Шопеновский вальс «удивительно удачной, счастливой деталью» у Чехова [165]). Такой же «удивительно удачной, счастливой деталью» был этот вальс в исполнении Лилиной. Причем «деталь» была одним из ключей ко всему образу.

Маша была счастливым началом сценической работы Лилиной в Чеховской драматургии, имевшим столь же счастливое продолжение. Я еще буду о нем говорить. Исключением оказалась лишь роль Нины Заречной, в «Чайке» 1905 г. В Нине есть тот надрыв, который несвойствен театральной натуре Лилиной. Четвертый акт, разговор с Треплевым, — это, бесспорно, вне диапазона актрисы.

К этому она и не могла хорошо приспособить свои силы. Но мало удались и другие части роли, до катастрофы, сияние юности, восторженность, влюбленность, «и сердца жар, и замиранье, вся эта музыка любви». Обаятельность актрисы тут была словно бы чем-то заслонена, через что-то в роли не сумела пробиться. Всегда простая в игре, тут Лилина минутами впадала даже в так ей чуждый грех театральности. Были ли всему этому какие-то причины в самой роли, было ли что-то в ней, для Лилиной непобедимое, или тут вмешались какие нибудь чисто-сценические или житейские случайности, всегда возможные, — разобраться в этом у меня нет данных. Приходится ограничиться лишь указанием самого факта.

О «коренной» исполнительнице роли Заречной, об М. Л. Роксановой, я также уже упоминал. В воспоминаниях Станиславского имеется такой пассаж: «Исполнение одной из ролей он (т. е. Чехов) осудил строго до жестокости. Трудно было предположить ее в человеке такой исключительной мягкости. А. П. требовал, чтобы роль была отобрана немедленно, не принимал никаких извинений». Не подлежит никакому сомнению, — речь шла об исполнительнице роли Заречной. К Нине Чехов относился особенно ревниво, этой роли придавал исключительно важное значение. Напомню уже цитировавшиеся его слова Карпову (по поводу замены в роли Заречной Савиной Комиссаржевскою). Этим отчасти объяснялась его суровость [166]). Конечно, она вызывалась и некоторыми чертами исполнения Роксановой. Ее сценическое существо было неутихомиренное, негармоничное. Она не умела жить на сцене иначе, как порывами. Нервы у нее были взбудораженные. Это иногда рвало нежную ткань роли в начальных актах. Тихий лиризм был Роксановой чужд. Но это был настоящий, большой, театральный темперамент. По мере того, как надвигалась катастрофа Заречной, росли и достоинства исполнения, поднимаясь до своего зенита в четвертом акте. Я не видел в этой роли Комиссаржевской. Среди всех других исполнительниц, которых разновременно видел, — конечно, Роксанова на первом месте и головою выше их всех [167]).

Очень удалась Аркадина, чрезвычайно отчетливо вылепленная и Чеховым. О. Л. Книппер великолепно собрала все черты этого образа и дала как бы синтез актерского каботинства и вздорности пустой, красивой, избалованной женщины, которой, по французской поговорке, столько лет, сколько кажется. Все сплетение нитей самовлюбленной актрисы и начинающей отцветать, но еще не сдающейся, женщины было показано на протяжении роли очень наглядно, однако без преувеличения, подчеркнутости, с полной свободой от всякого шаржа. Очень верный рисунок и почти всюду — правдивые и мягкие краски. Только в большой сцене ссоры с сыном было некоторое излишество в крикли-

С. Юшкевич «Miséréré» IV акт

вости, а в последующей сцене примирения с ним материнские чувства были показаны с большей подделанностью и с более фальшивым патетизмом, чем требует образ. За этими вычетами Аркадина получила прекрасное воплощение, и игра говорила как о настоящей даровитости молодой актрисы, так и о сценическом мастерстве. По характерности это — лучшее исполнение Книппер в Чеховском театре; подчеркиваю — по характерности, потому что по глубине чувств, по заразительной силе их выражения впереди всех других исполнений, конечно, — Маша из «Трех сестер».

Трудную, местами — опасную роль Треплева играл В. Э. Мейерхольд, тогда увлекавшийся Чеховым и его театром, сильно его чувствовавший. Но в сценической, актерской природе Мейерхольда, каким я его знал в его годы в Художественном театре, была большая резкость, не было мягкости, и в голосе слабее всего были ноты задушевности. Всем этим подчеркивались в его изображении одни черты Треплева, отнюдь не самые для Треплева существенные, затенялись, ослаблялись другие, как раз — существеннейшие. Треплев, раздражаемый своими литературными неудачами, Треплев, изглоданный непризнанностью, стоял впереди Треплева лирически-скорбного, Треплева Шопеновских вальсов. Какая-то нежная, ласковая дымка, которою окутан этот Треплев, — она разрывалась, растрачивалась исполнением. И оттого это был характерный, но не чеховский Треплев. Тот Треплев, которого любит Маша, — он самый подлинный Треплев. Такого не было, или почти не было, в Треплеве Мейерхольда. И слишком много было такого Треплева, каким он кажется в сердитые минуты его матери-«душечке» и попрыгунье. Полагаю, такая обрисовка образа не входила в план актера. Понимал он верно. Но актерские свойства искажали, помимо воли исполнителя, то, что он понимал и что хотел дать. Оттого к этому Треплеву не очень уж лежала душа. А между тем надо бы любить его почти так, как любит Маша, — за его несчастную любовь, за чинимую ему действительностью обиду, за красоту его души. Приблизительно то же случилось позднее, когда Мейерхольд играл Иоганна Фокерата в «Одиноких» Гауптмана.

Остальные фигуры «Чайки» не участвуют в действии, только ему все время, так сказать, сопутствуют. Из этих сложнее всего — Дорн, bel-ami и chéri всех дам округи, еще не совсем в «отставке», холодный умник, скептик, немного циник, эгоист. У Вишневского все это было показано, но все стало как-то более примитивно, чем надо бы, и не с такою, какой хотел Чехов обаятельностью. С большим юмором играл Шамраева Артем, отличный «жанровый» актер. С прекрасной мягкостью играл Лужский — Сорина «человека, который хотел»; были трогательные интонации у И. Тихомирова — учителя Медведенко. Остальные

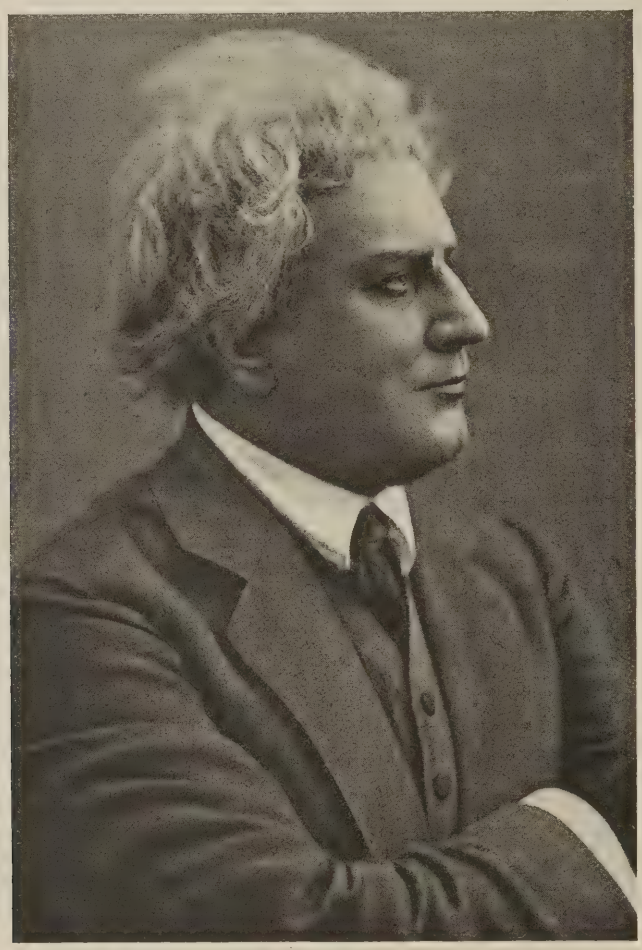
исполнители, хорошо входившие в общий ансамбль: Раевская — Шамраева, Александров — Яков, Снегирев — повар, Николаева — горничная. Ни одна маленькая фигурка в пьесе не была пренебрежена, все были сделаны очень заботливо; исполнение исчерпало весь авторский материал.

Таковы были актерские элементы первого Чеховского спектакля. Из моего краткого изображения видно, что не все тут было безупречно, не все — первоклассно. Но почти безупречным было сочетание их в одно целое, объединение в общем настроении, требуемом пьесою. Полно чувствовались автор и тончайший аромат его произведения, была «изумительна глубина поэтической атмосферы». И это была крупная заслуга и крупная победа режиссуры молодого театра.

Некоторые подробности инсценировки были как будто натуралистичны, — отдельные жанровые черточки, звуки, стуки, вводные персонажи. Проводы Аркадиной и Тригорина инсценировались «по-мейнингенски». Такая струйка в спектакле «Чайки» была. Она была слишком сильна в тогдашнем Художественном театре, — не могла не пробиться и в этот Чеховский спектакль. Но если она иногда разливалась в широкий, захлестывающий поток в других постановках, и в исторических, как мы видели на примере дебютного «Царя Федора», и в бытовых, как было хотя бы в спектакле «Власти Тьмы», — то здесь, в первом же Чеховском спектакле, она оставалась только маленькой струйкой, была сразу ограничена. Непримиримость Чехова и такого натурализма не могла не быть ощущена и учтена, и это побеждало тяготения и склонности тогдашнего Художественного театра. Во всяком случае, «самоцельными» были разве лишь некоторые, самые немногие, натуралистические мелочи. Все же остальные постановочные подробности были только средством для усиления нужного настроения, и средства эти выбирались, по большей части, очень удачно, своей цели достигали. Потом, в последующих Чеховских постановках, их выбирали еще удачнее, с еще большею приспособленностью к основной цели, с еще большей тонкостью, с еще более верным учетом их роли в создании «атмосферы», общего настроения. Пожалуй, удачнее всего в этом отношении — в спектакле «Дяди Вани».

Но уже в первом Чеховском спектакле Художественного театра общая линия режиссерского поведения была намечена правильно и взята уверенно. Это доказывается и самым результатом: веденный по иной, натуралистической, линии, порабощенный таким натуралистическим увлечением, — спектакль не дал бы нужного эффекта, не был бы воспринят, как Чеховский. А он был воспринят именно так, и именно потому вся Москва положительно влюбилась в «Чайку», как это свидетельствуют и письма Чехову от той поры и последующие воспоминания. В «сверчков», в лай собак, в кваканье лягушек,

в суетливо бегающую взад и вперед прислугу (я перечисляю некоторые натуралистические подробности) Москва «влюбиться», вряд ли могла. В какие-то «самоцелы», в существенные принадлежности спектакля все эти мелочи (и в «Чайке», и в других Чеховских постановках) выросли лишь



В. И. Качалов «Пэр Баст»
К. Гамсун «У жизни в лапах»

в глазах некоторых писавших о Художественном театре. Сам театр ими дорожил, за них цеплялся неизмеримо меньше, с каждым новым Чеховским спектаклем — все меньше. Художественный театр будто бы «хотел, чтобы было все, «как в жизни» и превратился в какую-то лавку музейных предметов», — говорит Вс. Мейерхольд, говорит в связи именно с Чеховскими спектаклями Художественного театра [168]). В одной из предыдущих глав я останавливался на этой

стороне работы театра, на этом его раннем увлечении. Меньше всего такое утверждение верно по отношению к Чеховским спектаклям, оно преломляет их призмой полемики, хочет в них почерпнуть такие аргументы в пользу театра «условного», каких они не дают. Театром условным Художественный

Л. М. Леонидов «Блюменшен»
«У жизни в лапах»

театр был лишь в короткий переходный момент; театром натуралистическим в Чеховских спектаклях он не был никогда. Он был тут театром художественного реализма, как и Чехов-драматург был художественным реалистом. Чехов только расширил рамки русского художественного реализма, — так их расширил, в сфере сценической, и Художественный театр. Оттого не случайно и так крепко сплетены судьбы того и другого...

IX

Сделанное в «Чайке» [169]), в этом спектакле завоеванное, стало развиваться в последующих спектаклях, хронологически — прежде всего в «Дяде Ване», сыгранном во второй год жизни Художественного театра, 25-го октября 1899 г. Пьеса чуть было не миновала его. Конечно, Чехову после «Чайки» был всего ближе и милее именно этот театр, он уже чувствовал его, как «свой», и он понимал, что место «Дяде Ване» там. Но Чехов «словесно обещал» эту пьесу Малому Театру. «О Дяде Ване был разговор с малотеатровцами уже давно, — пишет он Немировичу-Данченко, 8-го февраля того же года, — и в этом году я получил письмо от А. А. Урусова, который уведомляет меня, что у него был разговор с А. И. Южиным, и проч. и проч.» Не дать туда пьесу, — «похоже, будто я обегаю Малый театр» [170]). Чтобы утешить, Чехов обещает написать для Художественного театра другую пьесу. Но «Дядя Ваня» натолкнулся в Литературно-театральном Комитете Малого театра на затруднения. Чехову предложили переделать третий акт, так как выстрел Войницкого не мотивирован [171]). Чехов переделывать по указке комитета, конечно, не согласился. И «Дядя Ваня» перешел в Художественный театр. Стал там замечательным спектаклем, может быть — «самым Чеховским», где все, для такого спектакля важное и характерное, выступает особенно наглядно, ярко и очаровательно.

По моему, «Дядя Ваня» — наиболее «Чеховская» пьеса; в ней с особою полнотою и ясностью выразился Чехов-драматург. Все, что типично и так дорого в нем, — все это присутствует тут в мере особенно большой и в такой же очаровательности. Его основные мелодии нигде еще не звучат так внятно и с такой волнующею силою. Тут — Чеховские люди, обсчитанные жизнью, печальные «чудаки», и чеховские чувства, «нежные, как цветы», чеховские слова, полуслова, в полной мере — речи, которых «значенье темно или ничтожно, но им без волненья внимать невозможно». Тут весь Чеховский ритм. И тут — самые сокровенные верования и чаяния Чехова, которые никогда в нем не умирали под оболочкой пессимизма. Никто не был так беспощаден к русской жизни и к русскому человеку. Но поэт не переставал любить их, эту жизнь и этих людей, этих чудаков. Не переставал верить в них и в то, что русская жизнь еще будет «светлой, прекрасной, изящной», «тихой, нежной и сладкой, как ласка».

Совершенно так и «Дядя Ваня» Художественного театра — наиболее «Чеховский» спектакль, потому что в нем наиболее полно и верно уловлен

«У жизни в лапах» 1911 г I акт

основной тон, больше всего найден ритм Чеховского спектакля. Все, что характерно, типично для сценического осуществления Чехова Художественным театром, и что так драгоценно, как новое слово в русском сценическом искусстве, — все это присутствовало в спектакле «Дяди Вани» в самой большой мере и, — как и в самой пьесе, — в такой же очаровательности, во властно подчинявшей прелести. В последующих Чеховских спектаклях режиссура была еще богаче, особенно — в «Трех сестрах», где картина была много шире, в большем разнообразии; сценические средства воздействия еще утончились, особенно — в «Вишневом саде», наиболее приближающемся к настоящему «символическому русскому спектаклю» (так его оценивает Немирович-Данченко); сценические краски стали еще ярче, особенно — в «Иванове» с его правоверным сценическим реализмом русской школы. Театр не стоял на месте, не успокаивался на достигнутом. Он эволюционировал и в Чехове. Но самое «Чеховское» существо нигде не выступило так сильно, как в «Дяде Ване»; и нигде не выступила так полно гармония между поэтом и театром. Нигде, наконец, новая режиссура не торжествовала так победно. Таково место спектакля «Дяди Вани» в истории Чехова в Художественном театре и вообще в истории Художественного театра. Самые высокие его вершины — «Дядя Ваня» и «Братья Карамазовы». Это — Художественный театр максимум.

Репетировать начали весною 1899 г. Весна стояла в Москве теплая, сухая, Чехов мог не очень торопиться назад в опостылевшую ему Ялту. Он каждый день приходил в театр Парадиза, где шли репетиции. «Он не вникал в нашу работу, — вспоминает Станиславский, — он просто хотел находиться в атмосфере искусства и болтать с веселыми актерами» [172]). Но его привлекли к тем беседам «за столом», которые, я уже говорил, — играют в Художественном театре такую большую, определяющую роль во всем ходе создания спектакля. В присутствии автора прошли несколько таких бесед о «Дяде Ване». С его разрешения переделывался кое где текст, в особенности — в монологах, которые были непривычны для актеров Художественного театра [173]). То тот, то другой исполнитель обращался к нему за разъяснениями, просил указания, совета. Чехов отвечал неохотно, уклончиво, был скуп, как всегда, на слова, чаще прятался за фразу: «там же у меня все написано». Однако иногда ответ, при всей лаконичности и кажущейся странности, был меток и бросал яркий свет на образ, ситуацию, сокровенный смысл фразы. Так, кто то рассказал на одной репетиции о провинциальной постановке «Дяди Вани» [174]), где Войницкого актер играл опустившимся помещиком, в мужицкой рубахе и смазных сапогах. Чехов пришел в совершенное негодо-

вание: «Нельзя же так, послушайте. У меня же написано; он носит чудесные галстуки. Чудесные. Поймите, помещики лучше нас с вами одеваются». Чехову казалось, что в одном этом «чудесном» галстуке — ключ не только к внешности, но ко многому в образе дяди Вани. «Дело было, конечно, не в галстуке, — комментирует это свое воспоминание Станиславский, — а в главной идее пьесы. Самородок Астров и поэтический дядя Ваня — глохнут в захолустье, а тупица профессор блаженствует в Петербурге вместе с себе подобными. Вот затаенный смысл ремарки о галстуке». Возможно, что своим замечанием Чехов реагировал не только на смазные сапоги провинциального Войницкого, но хотел толкнуть в нужную сторону и Войницкого Художественного театра, Вишневского, в котором не хватало именно этого «поэтического дяди Вани», не обозначалась сквозь будничное, скрипучее брюзжание большая артистическая натура дяди Вани.

М. А. Жданова «Фрекен Норман» «У жизни в лапах»

Конца работы, спектакля, Чехов не мог дождаться, уехал. Работа продолжалась в той же благоговейности и в таких же творческих напряжениях, как в «Чайке». Руководили ею, в качестве режиссеров, Немирович-Данченко и Станиславский. Метод, принципы и приемы были те же, что и в первой постановке. И мне нет нужды повторять, какое было руководящее начало, какие были поставлены цели, и как к ним приспособлялись средства. В самом существе и даже в подробностях процесс был тот же, только с бо́льшею изощренностью режиссерского мастерства, с более богатою выдумкою и с бо́льшею углубленностью в понимании «настроения».

В какой степени оно, это настроение, и забота о нем господствовали в плане постановки, — характерно выразилось в некоторых подробностях этой последней. Пейзаж в первом акте «Дяди Вани» был дан осенний. Желто-красные тона листьев сада с домиком на горке, к которому вела крутая деревянная лесенка. Осень — это было больше в настроении пьесы. И это так владело вниманием режиссуры и подчиненного ей художника (Симова), что совсем не заметили, что это противоречит некоторым подробностям в дальнейшем тексте пьесы. Немирович-Данченко обратил внимание на это противоречие лишь много спустя, когда собирались реставрировать «Дядю

Ваню». Привожу это в пример и доказательство того, как забота о «настроении» доминировала надо всем. И, конечно, лишь из этой заботы, лишь из такой основной цели спектакля вытекли всякие подробности вроде пресловутых «сверчков», о которых столько было толков, столько укоров. «Сверчки» из последнего акта «Дяди Вани» были обращены в какой то символ «станиславщины» или натурализма в постановке.

«Мы репетировали, — рассказывал мне Станиславский в беседе по поводу такого рода обвинений, — четвертый акт «Дяди Вани». Весь его смысл в «уехали». Режиссеру нужно было достигнуть того, чтобы зритель ясно почувствовал, что вот они уехали — и все в доме опустело, точно крышка гроба опустилась, точно все навсегда умерло. Без этого нет акта, без этого нет у пьесы конца. Посмотрите, как сам Чехов старательно описывает этих «сверчков». Для него они — целый символ. Вся Россия в этих тоскливых сверчках. Что было бы, если бы зрители не почувствовали, что «уехали», а просто ушли актеры в уборную разгримировываться? Мог ли актер передать все нужное одним своим уходом? Говорят, такие актеры, которые умеют это сделать, есть. Я их не видел, я их не знаю. Во время томительной паузы на одной репетиции, когда придумывали, как же быть, где выход, — кто-то из рабочих, возясь с декорацией, застучал палкою. И мы, искавшие средств передать впечатление отъезда, вдруг почувствовали в этом стуке топот лошадей по мосту. Отчего же не воспользоваться этим, раз что это верно и выразительно передает мысль автора, дает то, что нужно, раз это помогает разрешить поставленную задачу? Совершенно то же и относительно других частностей постановки «Дяди Вани», тех частностей, которым другие захотели приписать доминирующее значение, — увидать нашу цель, когда это было лишь одно из средств дать нужное впечатление и уйти от театральных шаблонов» [175]).

Я разрешил себе эту большую цитату, потому что она вводит в процесс репетиционной работы и режиссерских методов, а вместе заключен в ней хороший ответ на все эти обвинения Художественного театра в игре в натурализм, в ребяческом увлечении какими-то «штучками», в сценическом штукарстве. Совершенно очевидно, — не сверчок за печкой был дорог и нужен театру, не колеблемая ветром занавеска, как некая самостоятельная ценность. Это было, как и стук копыт по деревянному мосту, как и многое другое, — лишь одним из средств. Когда от сверчка и его звуков в уныло опустевшем доме дяди Вани и Сони сгущалось настроение, обозначалось оно с большею полнотою, остротою и заразительностью, — тогда привлекали к соучастию и этого вот сверчка. Если стук копыт по бревнам, вплетаясь в музыку «уехали», подчеркивал тоску отъезда, заострял настроение картины, над которой так

«У жизни в лапах» II акт

бледно светило далекое-далекое «небо в алмазах», — и эта помощь принималась. В аккорде сценических созвучий и это было не лишнее. Это приближало к художественной цели. Это вовсе не значит, будто центр тяжести от актера передвигался куда-то в сторону. Актер не переставал быть центром, главною действующею силою, его игра — главным источником «настроения». Только в некоторую помощь ему привлекалось и все другое. И делать это тем более правильно, что Чехов не мыслит своих людей в какой-то оторванности от окружающего; для него все живет общею жизнью, он — «панпсихичен», по Андреевскому, раз уже цитированному, выражению.

Все это — частности. Они характерны. Они показывают режиссерскую методу. Результат полностью ее оправдал. Вот одна из оценок. «Верх режиссерской постановки, в смысле подробностей и колорита — это последний акт. Ансамбль в том, что все играют в одном ключе, что, как в оркестре, все инструменты настроены по основному «ля». Отсюда гармония исполнения, раскрывающая дух автора в его самых сокровенных намерениях и штрихах, и длящееся неизгладимое впечатление спектакля». Привожу именно эту чужую оценку потому, что она принадлежит принципиальному «врагу» Художественного театра, его не приемлющему и все время усердно обрушивавшему па него свои критические громы, — А. Р. Кугелю [176]). Раз и такой критик констатирует «раскрытие духа автора» и «неизгладимое впечатление спектакля», — а это и было первыми целями спектакля и тех, которые его организовали, — это приобретает характер бесспорности, объективно установленного факта.

Единым духом был овеян весь спектакль, пронизан единым настроением, — от той минуты, когда перед низеньким помещичьим домом «в золоте лип и осин багрянце» старая Марина угощала Астрова чаем и утешала тем, что «Бог помянет», — и до той минуты, когда уже «уехали». Отчетливо помню я эту картину: осунувшийся Войницкий, в стареньком халате, щелкает, под хомутом по стене, костяшками счетов и бормочет какие-то цифры; в уголке, за выступом большой грязно-белой печки рябой Вафля тренькает на гитаре, виновато ухмыляясь в лохматые усы; стоит растерянно Соня, прощается с последнею мечтой, и в ее милых глазах — тихие слезы, не смеют пролиться. Астров, широко расставив ноги, уставился грустно-смеющимися глазами в ландкарту на левой стене. «А должно быть в этой самой Африке теперь жарища», — слова некстати, как будто совсем без смысла, но под ними бежит подводная струя какого-то, близкого всему происшедшему, чувства... И все выдает в потрясающей отчетливости Чеховский лейтмотив. Как в этой сцене, так и во всем спектакле, все устремлено к некоему единому центру, во всем — громадная центростреми-

тельная сила. Все жизненно-правдиво, «конкретно» — и поднимается к символическому значению.

Не все отдельные исполнения, не все актерские части этого прекрасного сценического целого были вполне благополучны. Так, дядя Ваня Чехова

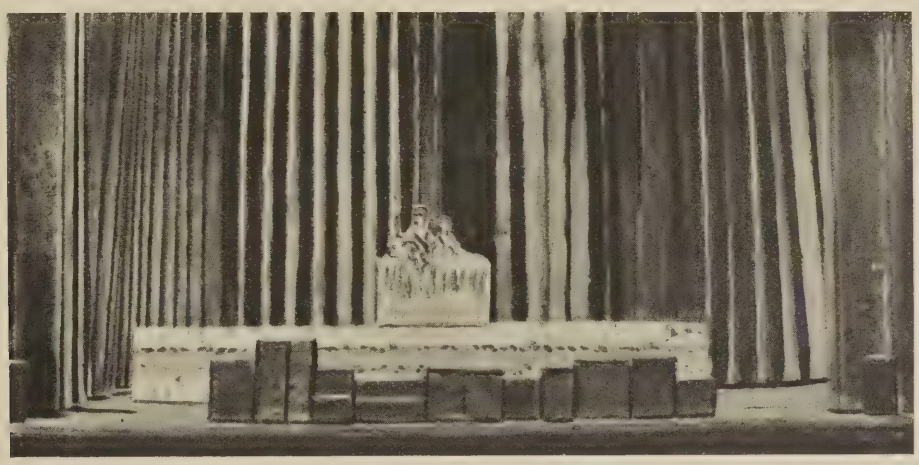
В. И. Качалов «Гамлет»
В. Шекспир «Гамлет» — 1911 г

в гораздо большей степени — артистическая натура и большая одухотворенность, чем дядя Ваня А. Л. Вишневского. Он был не из породы благородных «чудаков», он был только запылившийся в будничных заботах и досадах брюзга. Конечно, это была испорченная жизнь, но жизнь меньшей ценности. Может быть, авторский образ и не так уж обязателен для актера. Ведь, искусство актера, — я это признаю, — «самостоятельно». Так, к слову сказать, думал и Чехов.

«Актер — свободный художник, — говорил он актрисе Бутовой, — вы должны создавать образ совершенно особый от авторского» [177]). Это верно, но при двух непременных условиях: этот новый образ, во-первых, не должен становиться в противоречие с фактами пьесы, иначе или он, или пьеса станут ложью; и во-вторых, он во всяком случае не должен быть малоценнее образа авторского; иначе это — художественный проигрыш. Это второе условие в данном случае исполнено не было. Да я так думаю, тут у актера и не было поползновения «уклониться» от автора, это вышло помимо его намерения и замысла.

Это — существеннейший недочет в актерской части спектакля. Другие менее крупны. В профессорской жене, как ее показывала О. Л. Книппер, было мало «русалочьей крови», и «лень», для образа обаятельная, была понята или показана несколько элементарно, — не как то российское интеллигентское безволье, от которого жизнь уходит, словно вода между пальцев, и нет силы не дать себе скатиться куда-то под гору. У Чехова много таких образов, больше, чем каких либо других, — в этом он видел трагедию русской жизни. Мне вспоминается замызганная учительница из рассказа «На подводе». Она на одном конце, «красивый пушистый хорек», Серебрякова — на другом. Социально-различные, они — родные сестры по вот этой особой «лени». У обеих — то же психологическое зерно. Та же формула безволия: «Э, не все ли равно, теперь уж поздно...» Как помещик Хамов — в замызганной учительнице, так Астров в красивой профессорше шевелят тоску несбывшихся женских надежд, последнюю жажду женского счастья. Но ни у той, ни у другой не родится из этой тоски действенность. Учительница возвращается назад в угарную школу, где сторож бьет детей, профессорша — назад в супружескую клетку, к полу-покойнику. Вот эта окраска такой безвольной лени не чувствовалась, или чувствовалась слабо, в исполнении О. Л. Книппер. Оттого даваемый ею образ упрощался, становился как-то общетеатральным, из амплуа grande-coquette, не специализированным «по-чеховски». Не совпадавший с чеховским образ — и у Е. М. Раевской-старухи Войницкой, влюбленной в несуществующий талант, главное — в «прогрессивность» зятя-профессора. Вместо туповатой, узкой и прямолинейной либералки, маленьким умом которой владеет либерально-канонизированная фраза, выходила жеманная, слащавая светская дама, немножко маркиза в седых букольках. У Чехова есть в этой фигуре элемент карикатуры, — очень он не любил таких людей в шорах, не любил этого «сорочьего либерализма». Такая сторона совсем не обозначилась в Войницкой Художественного театра. Эта сторона, еще больше — тупая самовлюбленность, профессорская «непогрешимость» отлично выразились в исполнении В. В. Лужского-Серебрякова. У Чехова карикатура, при всей злости, — очень

тонкая, — такая она была и у Лужского. Только его, как будто, соблазнили толки о жизненном «прототипе» профессора. Конечно, он абсолютно не копировал эту, указываемую литературной молвой, «натуру», но, может быть, именно она определила что-то во внешнем облике, в некоторых охорашивающихся манерах, в какой-то кокетливости, и это заслонило «бурсака», о чем есть в пьесе упоминание. Но то, что давал исполнитель, было очень цельно, никак не расходилось с «фактами» пьесы и было не меньшего интереса, чем образ авторский. А потому тут вполне приложимы, актеру в оправдание, цитировавшиеся слова Чехова Бутовой о свободе сценического создателя образа.



«Гамлет» Макет к III-ей картине

Все остальное в актерской части спектакля «Дяди Вани» было безупречно, и в смысле верности и выдержанности характеристик, и в смысле глубокой искренности, значительности и выразительности переживаний. Живыми, отчеканенными вышли у Станиславского все черты Астрова, все элементы образа, одинаково — и жанровые, и психологические. Ярко играли все бытовые и душевные грани. Раскрывался весь этот человек, и ясно чувствовалось, как в «лешем», уже начинающем грузнеть, опошляться, сдаваться натиску «быта», — еще теплится под золой огонь былых смелых надежд и мыслей. Чуялась душа поэта, способная перелетать через столетия, отдаваться самой далекой мечте; виделся широкий размах этой души, была в ней большая жажда красоты. «В человеке должно быть все прекрасно, и лицо, и одежда, и душа, и мысли», — это звучало внятно. И за этим чувствовался сам Чехов, который так болезненно ощущал, что «живем мы тесно, грязно, некрасиво»,

и в буквальном, и в обобщенном смысле. Ни одна из мелодий Астрова не пропала — все звучали в исполнении Станиславского, который тут, следовал комментарию Немировича-Данченко, вполне этот комментарий, обставленный сценическою конкретностью, принял, и очаровательно осуществил. Его исполнение волновало, радовало зрителя, печалило, будило в нем острый протест против того склада русской жизни, который и из Астровых делает только «чудаков», новую вариацию «лишних людей» и понемногу разменивает большую силу, большую душу на обиходные пошлости.

Астров Станиславского был вполне реалистический, но он был и романтический. И для всего этого была прекрасная сценическая форма. По всему исполнению были разбросаны щедрою рукою сценического мастера яркие блестки — мимические, интонационные. Были прелестные «находки», как говорят французы. Например, подплясывание под гитарное треньканье Вафли. У Станиславского-актера Астров — одно из самых счастливых, драгоценных созданий, — по содержательности, по нежному лиризму и юмору, по мастерству сценической передачи замыслов.

То же должен сказать про Соню Лилиной. В этом исполнении — чрезвычайная была выдержанность образа и душевная лучезарность. Эта Соня была гений доброго, участливого сердца и застенчивой девичьей любви. И в то же время — такая деловитая, такая умница, не отрывающаяся, для мечты и тоски по ее несбыточности, от жизни. Такою вошла эта Соня в пьесу, такою прошла через нее, щедро расточая на ее протяжении богатства своего сердца. Великолепно умела она говорить, с каждым — как-то по особенному, — с преувеличивающим свои болезни отцом, с раздраженно-обиженным дядей Ваней, с Еленой, которая заняла место ее матери, с Астровым. Застенчивы были ее надежды на его любовь, застенчиво горе, что нет в нем этой любви и не хочет он принять ее любовь. Когда мачеха говорит с Соней о любимом человеке, — Лилина умела окрасить этот разговор как-то по особенному тонко. Был большой лиризм в ночной сцене Сони с Астровым у буфета. Была мучительная тревога в вопросе «никогда?», когда Астров говорит, не подозревая, что разбивает сердце, что «давно уж никого не любит». Вспоминаются отдельные словечки, в которых Лилина умела выразить так много захватывающего чувства: то это «благодарю», когда Астров пообещал не пить больше, то, еще в большей мере, — «нельзя» в замечательном по сгущенности настроения конце второго действия «Дяди Вани». И, наконец, последний монолог о том, что «мы отдохнем», что «увидим небо в алмазах», в котором рыдает красивая, горько обиженная судьбою душа [178]).

За Шамраева (в «Чайке») Чехов нежно полюбил Артема. Вафля только еще усилил эту любовь, — так много теплоты и искренности было в комизме Вафли-Артема, так много трогательности — в его тихой грусти, наивности — в обиде на жизнь, столько жизненной и сценически-выразительной правды во всем облике этого ухмыляющегося рябого старичка с неизменною гитарою и словно в чем-то извиняющимися маленькими глазками. А. Р. Артем был прелестный жанровый актер, мягкостью, задушевностью игры напоминавший отчасти В. А. Макшеева, как то умилительно-трогательный. И у него было несколько отличных созданий, в том числе — и в Чеховских пьесах: Чебутыкин, Фирс. Больше всего, крепче всего он остался в памяти в облике Телегина из «Дяди Вани». Две маленькие роли играли М. А. Самарова — старуха Марина, очень характерно и трогательно, и Н. Г. Александров — работник [179]).

Все мое изображение, думается, показывает, какой громадной художественной ценности был этот чеховский спектакль Художественного театра. Таким он предстал и в свой первый вечер, 25-го октября. Но причудливы бывают театральные судьбы. Отдельными зрителями «Дядя Ваня» сразу был принят, как такой замечательный спектакль, как крупное театральное достижение. Но почему-то театральное «общественное мнение» отнеслось не так. Большого успеха первый спектакль не имел, во всяком случае имел куда меньший, чем спектакль «Чайки», хотя качества его были много выше. Я не могу объяснить — почему. «Чайка» со второго спектакля стала делать и неизменно делала переполненные сборы, в чем выразился громадный интерес Москвы. На спектакли «Дяди Вани» ходили вяло. Кассовая статистика свидетельствует, что уже с 11-го спектакля сборы пошли книзу, и с уклоном довольно значительным. Интерес к «Дяде Ване» словно бы исчерпался. Бывали представления, когда в зрительной зале публики не было и наполовину. И только в следующем сезоне, 1900 — 1901, публика спохватилась, догадалась, что прошла равнодушно мимо замечательной жемчужины сценического искусства. И побежала в театр. «Дядя Ваня», по началу принятый с холодком, скоро стал самою популярною, любимою пьесою в репертуаре Художественного театра, переходил из сезона в сезон, на много пережил «Чайку» и по числу представлений занимает второе место в кругу Чеховских спектаклей в Художественном театре (на первом — «Вишневый Сад»).

Одно время Художественный театр задумал было реставрировать своего «Дядю Ваню», поставить заново, по новым режиссерским планам, с использованием нажитого за многие годы опыта, и с новыми исполнителями.

Спектакль начинал стариться, требовал такого омоложения. Долго колебались. Боялись прикоснуться к большой старой ценности, боялись, что публика не захочет нового «Дядю Ваню», потому что слишком крепко полюбила старого, а «старая любовь не ржавеет». И потом, так больно расставаться со старыми ролями, в которые вложено столько силы, столько любви, творческих увлечений... Не могла не говорить ревность прежних исполнителей. Так оттягивалось осуществление мысли, как ни очевидно-верна она была в своем существе. Наконец, решились. Новое распределение ролей было сделано. Дядю Ваню должен был играть Массалитинов, Астрова — Качалов, Серебрякова — Хохлов, Вафлю — Грибунин, Серебрякову — Германова, Соню — Крыжановская, старуху Войницкую — Муратова. Новые исполнители испытывали большое смущение и страх: как отступить от того, что сделали и узаконили, как бы канонизировали их предшественники в этих ролях? Можно ли вскрыть в образах что-то новое? И можно ли успешно бороться с воспоминаниями, своими и чужими?.. Не получили ли все эти Чеховские замыслы уже последнюю сценическую кристаллизацию?.. С такими мыслями и чувствами начали репетировать, под режиссерством Немировича-Данченко. По немногу он сумел преодолеть эти чувства и мысли актеров, работа пошла правильным и напряженным ходом. Но тут врезались случайные причины, часть труппы оказалась отколотою, — и реставрация «Дяди Вани» не состоялась, как раньше, по другим причинам не осуществилось возобновление «Чайки». Только заграницей, так называемая Качаловская группа Художественного театра отчасти использовала намечавшееся распределение ролей. Массалитинов играл Войницкого, Качалов — Астрова. А в Москве «Дядя Ваня» был в это же приблизительно время поставлен с частичным обновлением состава исполнителей. Так, Серебрякову, вместо отсутствовавшей Книппер, играла Л. М. Коренева, Телегина, вместо покойного Артема, — Михайлов. Исполнители главных ролей остались те же, из первой постановки «Дяди Вани» [180]).

Чехов не видел «Дяди Вани». Той зимой он все время прихварывал, чувствовал себя нехорошо. К весне не стало лучше. О поездке в Москву не приходилось думать. Писать новую пьесу, о которой его так просил Художественный театр, не повидав его спектаклей, было трудно. Он говорил в письмах, что, не увидев, какими сценическими средствами достигнут успех его пьес, до сих пор не имевших успеха на сцене, он не может приступить к новой [181]). Так родилась смелая мысль — привезти Чеховские спектакли в Ялту. Это чрезвычайно обрадовало Чехова. «Ах, еслиб Художественный театр приехал в Ялту», писал он О. Л. Книппер [182]); «Не приедете ли вы

в Ялту после Пасхи», — спрашивал он Санина [183]). В апреле мысль эта была осуществлена. Театр двинулся со всей труппой и техническим аппаратом, декорациями, костюмами, бутафорией, всеми световыми и иными приспособлениями. Так до него ездили на гастроли только мейнингенцы. Чтобы

Н. О. Массалитинов
«Клавдий»

О. Л. Книппер
«Гертруда»

«Гамлет»

несколько окупить расходы на поездку, решили устроить до Ялты несколько спектаклей в Севастополе. Кроме двух Чеховских пьес, «Чайки» и «Дяди Вани», повезли еще «Одиноких» и «Гедду Габлер». Чехов сообщил этот репертуар М. Горькому [184]) и звал приехать: «Непременно приезжайте. Вам надо подойти к этому театру и присмотреться, чтобы написать пьесу».

Эта поездка — очень яркий и красивый эпизод в жизни Художественного театра. Красив самый факт: театр предпринимает большое путешествие, очень сложное, чтобы показать себя «своему» автору. Красивы и многие подробности. «Вся поездка Художественного театра в Крым носила празд-

О. В. Гзовская «Офелия»
«Гамлет»

ничный характер: было молодо, свежо, красиво, духовная артистическая бодрость молодых сил и молодого театра сливалась с яркими весенними красками крымской природы и с блеском моря. Все расцвечивалось радостью близкого свиданья с любимым автором» [185]). И это было не только красиво, — это сыграло большую роль в жизни театра. Укрепляя связи с Чеховым, это сблизило с М. Горьким (он откликнулся на зов Чехова и приехал) и окон-

чательно толкнуло его в драматургию. Уже там, в ялтинских беседах, он начинал выдавать смутными намеками то, что зародилось в его подожженной театром фантазии — некоторые первые элементы двух пьес [186]). Автором «Мещан» и «На Дне» он стал, так сказать, через Художественный театр; начал быть им, под произведенным на него театром впечатлением, в те апрельские дни.

Ближайшим же результатом крымской поездки было то, что ею ускорилось появление «Трех сестер», ускорилось обогащение театра еще одним, и замечательным, Чеховским спектаклем. Даже больше того, — это не только ускорило такое обогащение, но отчасти и обусловило его, помогло спектаклю стать таким замечательным. Чехов близко узнал актеров Художественного театра, познакомился с их сценическими индивидуальностями — и считался с ними, когда писал «Трех сестер». «Я не очень согрешу, если скажу, — пишет Немирович-Данченко, — что едва ли сам Чехов не имел ввиду определенно того или другого из актеров, когда писал пьесу. А так как он обладал на редкость способностью угадывать характер дарования автора, то результат от такой работы должен был получиться заведомо успешный» [187]).

До Ялтинских спектаклей Чехов, уже несколько лет не писавший для театра, отвечал на просьбы о новой пьесе очень уклончиво. «Но если не напишется? Я, конечно, попробую, но не ручаюсь и обещать ничего не буду» [188]). Пьеса «наклевывается, но писать не начал, не хочется» [189]). «Пьесы новой у меня нет, это газеты врут... Если бы я начал пьесу, то, конечно, сообщил бы об этом первым долгом Вам» (т. е. О. Л. Книппер) [190]). Конечно, мысли о пьесе, первые ее планы уже жили в нем. Уже звучали некоторые ее мелодии, теснились образы. Но только в те ялтинские дни, в беседах после спектаклей Художественного театра, решение написать пьесу оформилось, и автор дал обещание приступить, не откладывая, к работе. А когда театр уехал, Чехов принялся за нее. В августе стало известно и название новой пьесы [191]). Однако работа шла медленно, медленнее, чем хотелось Художественному театру, мечтавшему этой пьесой начать свой третий год. Только в конце октября Чехов прислал два первые акта. «Стали вымаливать два следующие акта, — рассказывает Станиславский, — получили мы их не без борьбы». Чехов точно боялся расстаться с этим произведением. В конце октября, по пути заграницу, Чехов привез остальную рукопись; в Москве еще раз сам переписал всю пьесу.

«Три сестры» были прочитаны актерам в присутствии Чехова. Он сидел смущенный, сконфуженный, взолнованный. Когда к нему обращались за разъяснением каких-либо неясных мест, он отвечал краткими, почти одно-

сложными объяснениями. Спросили, например, что означает этот странный диалог между Вершининым и Машей — «тра-та-та» — «трам-там-там», — он пожал плечами и ответил: «Да ничего особенного, так, шутка» [192]). На многие другие вопросы и допытывания отвечал одинаково: «Послушайте, я же там написал все, что знал». После чтения воцарилось какое-то недоумение, молчание... Антон Павлович смущенно улыбался и, нервно покашливая, ходил среди нас... Начали одиноко брошенными фразами что-то высказывать; слышалось: «Это же не пьеса, это только схема», «этого нельзя играть, нет ролей, какие-то намеки только» [193]). Чехов часто бывал и на последующих репетициях, но почти всегда безмолвным зрителем, остерегался как-нибудь вмешаться в их ход, в подготовительную работу актеров и режиссеров. Только настоял, чтобы пригласили, в качестве «сведущего лица», одного, ему знакомого, полковника: боялся искажений в бытоизображении офицерской среды. Да раз сам попробовал — очень неудачно — устроить звуки набата, в третьем акте, чтобы получилось то настроение, какое он хотел тут дать. Задолго до окончания репетиций Чехов уехал в Ниццу, совсем больной. В письмах часто спрашивал, как идет работа, иногда присылал кому-нибудь из занятых в пьесе актеров застенчивые, осторожные замечания. Иногда через письмо делал сокращения или вставки в тексте. Так, Чебутыкину прибавил забавную фразу — «Бальзак женился в Бердичеве», большой монолог Андрея о жене (в разговоре с Ферапонтом) свел к трем словам — «жена есть жена» [194]). Мысль о пьесе остро волновала; может быть вспомнил он опять судьбу петербургского спектакля «Чайки». Чем ближе был спектакль, тем мучительнее волнения. Чтобы защититься от неприятных известий о спектакле, от сообщений о «провале» — он его определенно боялся, — Чехов почти в самый канун спектакля переменил свой Ниццский адрес, никому не сообщил нового. Потом вдруг оказался в Неаполе, затем, изменив план о поездке в Алжир, вернулся в Ялту.

То впечатление, которое «Три сестры» произвели на слушателей-актеров при первом чтении, говорило, что работа предстоит чрезвычайно трудная, несмотря на привычку играть и ставить Чехова. Было необходимо преодолеть переполняющие все действие пьесы, как будто ничего не значущие, только случайно вкрапленные реплики, замечания, словечки, которые были, однако, — это все чувствовали, — совсем не случайные, были для чего-то нужны и важны, как-то внутренно связаны с действием, вливались в его «подводное течение» и слагали общее настроение. Такая задача была, конечно, и при разработке предыдущих чеховских спектаклей, — здесь она была значительно сложнее, тоньше, оттого труднее для сценического раз-

решения. Особая чеховская форма получила в этой пьесе свое высшее завершение, — потому и спектакль должен явиться завершением работы театра в Чеховской драматургии. И потом, было необходимо так оформить этот спектакль, чтобы он передавал во всей силе разлитую в пьесе скорбь,

В. В. Лужский «Полоний»
«Гамлет»

но вместе с тем чтобы сохранил тот неразложимый, надо всем возносящийся остаток светлой веры в русское грядущее, который глубоко заложен в «Трех сестрах», который — последнее и тончайшее излучение их поэзии и последняя подоснова мироощущения поэта. Наконец, сценическая задача осложнялась обилием фигур, куда бо́льшим, чем в других чеховских пьесах, при чем почти все — очень важного значения, не эпизодичны, но вовлечены в сеть

действия. «Ужасно трудно было писать «Трех сестер», — писал автор Горькому, — ведь три героини, каждая должна быть на свой образец» [195]). Вся картина — для Чехова необыкновенно широкая, громадное полотно. Чтобы со всем этим — внешним и внутренним — хорошо справиться, — требовались очень большие силы, актерские в такой же мере, как режиссерские.

Может быть, в период «Чайки» театр не справился бы с этим, согнулся под таким бременем. Но он уже успел накопить силы, навыки; его режиссеры и, еще больше, его актеры выросли, стали мастерами. А атмосфера влюбленности в автора еще усилилась ялтинским с ним сближением. И задача громадной трудности и сложности оказалась по плечу театру, а «Три сестры» — одним из самых счастливых его спектаклей. «По ансамблю, по дружности исполнения и по зрелости формы — «Три сестры» всегда считались в театре лучшей постановкой из чеховских пьес», — так оценивает этот спектакль сам театр в лице Немировича-Данченко [196]). Так оценивают и многие другие, в том числе Леонид Андреев, восторженно писавший: «я видел жизнь. Она волновала меня, мучала, наполняла страданием и жалостью — и мне не стыдно было моих слез», «мы перестали быть зрителями и сами, с нашими афишками и биноклями, превратились в действующих лиц драмы» [197]). Такой результат добывался разработанностью методов и приемов, которыми Художественный театр стал пользоваться со времени первого Чеховского спектакля. Мне уже приходилось выше их определять. Глубина искреннего вживания и переживания — в части актерской, забота об «атмосфере», о гармоничном, в одну точку бьющем сочетании живых и мертвых частей спектакля — в режиссуре, — вот самое элементарное обозначение этой сценической методы и Чеховской стихии Художественного театра.

В «Трех сестрах» много фигур, «ролей», и писаны они, как я указывал, не без расчета на определенных исполнителей, на их актерские индивидуальности. Мне нет нужды заводить здесь разговор на тему о том, законный ли это метод. Во всяком случае, он открывал широкую возможность для отдельных блестящих исполнений. Возможность эта была театром полно использована. Все фигуры, за самыми малыми исключениями, стали живые, яркие и выпуклые, насыщенные содержанием, пронизанные трепетными и заражающими чувствами. Перед зрителем было многократное чудо перевоплощения. Все из семьи Прозоровых и почти все из артиллеристов остались в памяти, как добрые старые знакомые, как воспоминания даже не театральные, но почти жизненные [198]).

Милый, светлый, какой-то «уютный», приходил Вершинин Станиславского в солнечные комнаты сестер Прозоровых; лучилось лаской все его лицо, нежно и застенчиво улыбались глаза. Было в этом большом артиллерийском

В. П. Базилевский
«Вольтиманд»

А. А. Баров
«Корнелий»

«Гамлет»

полковнике с рано поседевшею головою что-то наивное, детское и что-то по особенному чистое.

С кристаллическою ясностью проступала душа через все оболочки, и все слова были полны правдивых и незаурядных чувств. От нежданной любви к Маше образ Вершинина расцвечивался новыми красками, наполнялся еще новою трогательною красотою. Все чувства звучали внятно, и в то же

время все передавались с исключительною сценическою скромностью и с тою художественною честностью, когда актер не рассчитывает и не хочет рассчитывать ни на что, кроме правды, кроме своей искренности. Совершенно очаровательно была передана встреча с Машей после хаоса пожара, вся залитая торжествующим чувством сознанной любви. Наконец, последнее прощание, у крыльца, среди печального осеннего увядания. Вершинин пришел, глубоко растерянный, какой-то погасший, с совсем другим, не его, голосом. И опять, чрезвычайная сдержанность актера: наружно он — почти спокойный, сухи, без слез, его глаза. Но это прощание, этот Вершинин в башлыке — они переживались зрителем с настоящею мукою, и в его-то глазах были слезы... [199])

В воспоминаниях Вершинин непременно ассоциируется с Машей. Она — такая же большая, полная победа Книппер, как Вершинин — Станиславского. По глубокой силе чувств, по своеобразности их сценического выражения Маша, конечно — лучшее исполнение этой актрисы в Чеховском театре [200]). Маша была тут во всей своей сложности, противоречивости, угловатости, срывах, непоследовательностях, капризах и бунтах сердца. Были в ней, не переставая звучали жажда жизни и злоба на жизнь, и эти два жизнеощущения определяли все в исполнении, как определяют в Маше, в ее манере говорить, в ее интонациях, в ее жестах. Оттого, что жажда жизни была посрамлена, — так трагически звучало «У лукоморья дуб зеленый» [201]).

Старшую Прозорову, Ольгу, играла обидно-рано отнятая у жизни и искусства, М. Г. Савицкая. Ее личные свойства — идеальная скромность, застенчивость, какая-то монашеская тишина, затаенная мечтательность, очень не экспансивный, но сильный энтузиазм, — как нельзя более подходили к облику Ольги, сестры-матери. Есть в Ольге и что-то «стародевическое»: «стареет немножко Ольга, обостряется в ней что-то девическое, пугливое, что ли, или чуть-чуть жеманное. Стала она даже немножко подсыхать» [202]). Эта сторона также отлично передавалась исполнительницей, и весь образ был очень полный и в такой же мере живой [203]). Третью сестру, Чеховым написанную как-то менее четко, играла с большою прелестью нежной женственности и трогательности, но с меньшею непосредственностью, М. Ф. Андреева [204]). Совершеннейший же по сценическому выполнению женский образ этого спектакля — Наташа М. П. Лилиной, которая дала тут высокий образец мастерской сценической характеристики. Лилина сознательно шла на некоторое преувеличение, на шарж, но он был очень тонкий, подлинно-художественный; он останавливался на идеально-усчитанной артистическим вкусом грани. Эта Наташа становилась настоящим символом

житейской, в частности — женской пошлости, мещанства. Такое мастерство исполнения было на всем протяжении спектакля: и когда Наташа — манерная барышня с призрачной влюбленностью, и когда распускается в самую махровую пошлость [205]).

И. М. Москвин «Протасов»
Л. Толстой «Живой труп» — 1911 г

Большой важности фигура — по ее значению в общей экономии пьесы — Тузенбах. Его играл В. Э. Мейерхольд. Когда я говорил о Мейерхольде в роли Треплева, я кратко обозначал некоторые черты его актерской индивидуальности — сухость, резкость, малый лиризм [206]). Эти черты сказались и в Тузенбахе. Ирония Тузенбаха почерствела, лирика его потускнела. Этот Тузенбах был прежде всего педантически сух и резко раздражителен. По-

длинная мелодия души Тузенбаха, существо образа — иные. Они не звучали в исполнении первого Тузенбаха, — зазвучали внятно и очаровательно в исполнении второго Тузенбаха, Качалова, у которого он стал одною из самых любимых и самых совершенных ролей, а вместе — и одним из центров всего спектакля; раньше казался только эпизодической фигурой. Качалов вовсе не идеализировал образа, не поднимал на какие-нибудь ходули. Напротив, сохранены вся односторонность, комические очертания. Качалов, как и Чехов, любит Тузенбаха, но и тихо подсмеивается над ним, над его наивным самомнением, над тем, что он считает себя выше и значительнее Вершинина. Но, подсмеиваясь, исполнитель показывал его и рыцарем мечты, мечты о жизни чистой и красивой [207]). Прощание этого Тузенбаха с Ириной было по силе захватывающих чувств не ниже уже изображавшейся сцены прощания Вершинина с Машей. Эти две сцены — вершинные точки замечательного спектакля.

Трудную задачу задавала исполнителю роль Соленого, в котором запоздало звучит печоринская мелодия, искренность которого в том, что он не искренен, что он всегда хочет чем-то казаться, и в то же время он, как говорит одно стихотворение Гейне, «раненый на смерть, играет, гладиатора, смерть представляя». То, что — маска, и есть его подлинное лицо. На сцене с таким заданием справиться очень трудно. Громов, первый исполнитель роли, справлялся относительно хорошо. У некоторых последующих исполнителей это выходило лучше, тоньше, то с большею жанровою яркостью, то с более глубокою психологическою правдою [208]). Учитель Кулыгин, обиженный муж, так достойно умеющий нести эту обиду, — конечно, лучшее сценическое создание А. Л. Вишневского за всю его работу в Художественном театре: большая и выразительная жанровая правда и большое, нежное чувство. С такою же жанровою правдою и искренностью в чувствах играл Андрея Прозорова В. В. Лужский, отчетливо показывая его большие душевные возможности, но и российскую душевную дряблость, российскую интеллигентскую рыхлость, неуменье отстоять себя и свое лучшее от натиска «быта» и его рутины. Андрей Чехова и Лужского — яркая иллюстрация того, как затягивала эта тина и как создавался «человек, который хотел». Ведь Андрей Прозоров — непременный кандидат в таких людей, в Сориных (из «Чайки») [209]). А последнее страшное выражение затягивающей силы российской житейской тины — Чебутыкин, каким его играл Артем: совсем опустившийся, неряха и физически, и морально, и все-таки — с золотым сердцем. Второй исполнитель, Грибунин (раньше он отлично играл глухого сторожа Ферапонта) немного его приподнял, пообчистил, сделал внутренно поаккуратнее и по-

серьезнее. Этот сценический рисунок был интересен. Сделан он был с присущей Грибунину мягкостью и сочностью красок [210]). Должен ограничиться лишь упоминанием об остальных исполнителях, умевших придать своим маленьким эпизодическим ролям характерность и увеличивших прелесть общей картины: Роде — Москвин (позже Берсенев), Федотик — Тихомиров, офицер — Андреев, Анфиса — Самарова [211]).

К. С. Станиславский «Абрезков»
«Живой труп»

Как и «Дядя Ваня», на первом спектакле «Три сестры» большого успеха не имели. В телеграмме, отправленной Чехову, сознательно преувеличили успех, боясь огорчить больного писателя, так боявшегося этого спектакля. Настоящий успех достался только первому акту. После третьего, — вспоминает Станиславский, — «трусливо аплодировало несколько человек». Большинство было растеряно, не могло определить своего отношения к спектаклю. Отзывы ежедневной прессы были неодобрительные и придирчивые. Так, казалось остроумным на тоскующий лейтмотив «В Москву, в Москву» ответить трезво: «Да в чем дело? Купите билет и поезжайте, уж не бог знает, сколько стоит»... Однако отношение быстро изменилось, еще быстрее, чем к спектаклю «Дяди Вани». Скоро «Три сестры» стали любимейшим спектаклем Художественного театра, таким оставались все время, пока держались в репертуаре [212]).

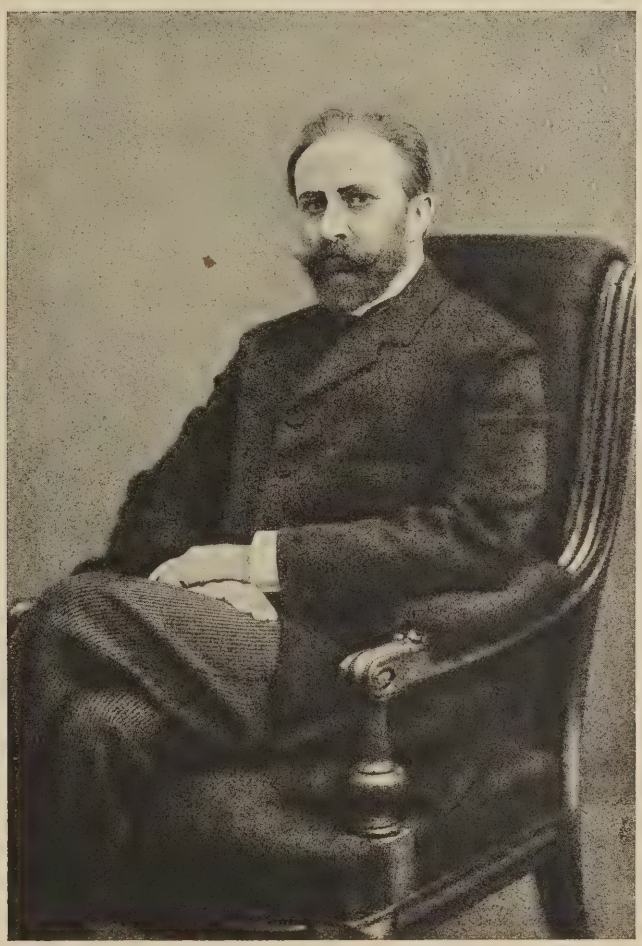
Прошли три года. Болезнь Чехова развивалась, мешала ему творить. Писал он все медленнее, с мукою. «Пишу по четыре строчки в день, и то с нестерпимыми мучениями», — сообщал он в одном письме [213]). Новую пьесу он задумал вскоре после постановки «Трех сестер»; к лету 1902 г.

не только вполне оформился ее план, но даже и название ей было выбрано, и Чехов сообщил это название жене (О. Л. Книппер), во время ее болезни, чтобы порадовать; но тем же летом писал ей из Ялты, что «пьесы писать в этом году не будет, душа не лежит, а если и напишет что нибудь пьесоподобное, то это будет водевиль» [214]); месяца через два писал Станиславскому, что «пороха еще не хватает». Только к октябрю 1903 г. «Вишневый Сад» был закончен, передан Художественному театру, и начались репетиции, сначала — в отсутствии автора. С декабря Чехов, приехав в Москву, стал бывать часто на репетициях, сильно волновался, застенчиво спорил с режиссерами и некоторыми исполнителями относительно различных частностей осуществления его замыслов, пробовал давать указания. Еще до того, в довольно многочисленных и обширных письмах из Ялты он давал целые комментарии к своим образам, — объяснял Лопахина, Варю, Аню, описывал обстановку, в которой происходит действие, дом и т. д., впрочем просил «по части декораций не стесняться:» «я подчиняюсь вам, изумляюсь и обыкновенно сижу у вас в театре, разинув рот» [215]); высказывал свои предположения о распределении ролей, например, очень хотел, чтобы Станиславский играл не Гаева, но Лопахина («эта роль, центральная в пьесе, вышла бы у вас блестяще» — писал он Станиславскому») [216]), Книппер предназначал роль Шарлотты, боясь, что у Муратовой выйдет «хорошо, но не смешно» и т. д.

Повидимому, не все на репетициях ему нравилось, казалось не отвечающим его «замыслам». «По непривычке к тому, как медленно актеры сживаются с ролями, — рассказывает Немирович-Данченко, — очень волновался и скоро перестал ходить на репетиции». Да и сил было мало, подтачивала болезнь. В успехе «Вишневого Сада» Чехов более чем сомневался.

Театр был более уверен, основывал эту уверенность на результатах своих предшествующих работ над Чеховскими спектаклями. Тут он применял те же, в существе, методы, режиссерские и актерские, уже выверенные вполне на «Трех сестрах», но еще их утончил, считаясь с особенною нежностью «Вишневого Сада», с еще бо́льшим приближением его образов к символическому характеру. Однако отнюдь не отказывался, как не отказывается и Чехов, от реалистического бытоизображения, от жанровой насыщенности всех фигур пьесы. Театр оказался более правым в своей уверенности, чем автор — в своих сомнениях. Это блестяще доказал вечер 17-го января 1904 г., когда «Вишневый Сад» был впервые сыгран перед публикой и имел полный успех; были одинаково высоко оценены и эта «лебединая песнь» Чехова и этот Чеховский спектакль Художественного театра, пропитанный тончайшим ароматом Чеховской поэзии.

Спектакль обратился в грандиозное чествование Чехова (день спектакля совпадал со днем именин Чехова). В чествовании, кроме Художественного театра и друзей Чехова, приняла участие вся литературная и театральная Москва. Точно уже предчувствовали, что близится конец, что за плечами



В. И. Качалов «Каренин»
«Живой труп»

нежно любимого поэта — смерть, что это — последняя с ним встреча в театре, поет он свою лебединую песню. И все спешили выразить ему, как он любим, как высоко ценим, как дорог он своей родине [217]). Через полгода, 2-го июля, в Баденвейлере, Чехов «как-то значительно, громко сказал доктору по-немецки: ich sterbe», потом взял бокал, улыбнулся своей удивительной улыбкой, сказал: «давно я не пил шампанского»... покойно выпил все до дна, тихо

лег на левый бок и вскоре умолк навсегда»... [218]). В тот вечер, 17-го января, автор заслонил во внимании и симпатиях свое произведение, заслонил и спектакль. Но очаровательная прелесть обоих, произведения и его сценического осуществления, была почувствована.

Я уже говорил о характере целого спектакля. Очень коротко скажу об его частях, об отдельных актерских исполнениях. Чехов, когда писал Лопахина, имел в виду, как исполнителя, Станиславского, потом доказывал, что Станиславскому надо бы играть именно эту роль. Как удался бы Станиславскому Лопахин, — можно только гадать. Гаев вышел совершеннейшим сценическим созданием, художественно-равноценным с Астровым, Вершининым, Шабельским, при чрезвычайной отличности от каждого из них. Это был замечательный по характерности и жизненности обломок уходящей помещичьей культуры, жалкий, смешной и трогательный в своей беспомощности последыш дворянских гнезд. Это была целая россыпь интонаций, занимательных мимических подробностей, объединенных в крепко-цельный живой образ. Все это было выражено с тончайшим юмором. И хотя это был шарж, — это было насыщено настроением. Стреляние губами, наивно-тупые глаза — и щемящая скорбь, — это так хорошо совмещалось, уживалось. «Бывают сценические явления незабвенные, сколько бы лет давности им ни исполнилось. Такое сценическое явление — Гаев Станиславского», — писали после петербургского спектакля «Вишневого Сада» [219]). Это верно определяет силу произведенного впечатления и меру художественной ценности создания Станиславского [220]).

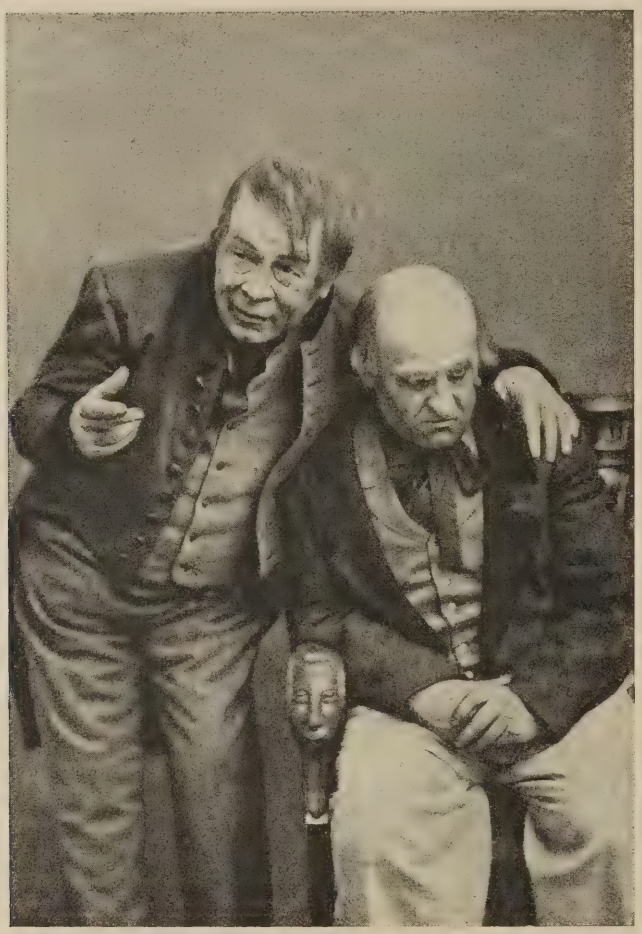
Другое замечательное исполнение в этом спектакле — Москвин в роли Епиходова, редкий по удаче образчик сценической карикатуры. Громадное богатство сценической выдумки и такая же меткость изображения. Москвин внес от себя некоторые подробности, мимические, даже прибавки в тексте, — последнее, конечно, с разрешения автора. Выдумки были так удачны, словечки — так в духе и стиле образа, что Чехов охотно покрыл их своим авторитетом, и они стали как бы «традициею» исполнения этой роли. Епиходов и царек-мужичок Федор — как бы два плюса человеческой природы. Оба были переданы Москвиным одинаково замечательно. Так разнообразно, многогранно и гибко это актерское дарование, одно из самых больших в русском театре конца прошлого и первых десятилетий этого века. Тупая самовлюбленность и обидчивость, всегда уязвленное самолюбие и, вместе, какой-то омещаненный романтизм, — это было самым характерным в Епиходове-Москвине. Позднее — отмечаю это на основании указаний Немировича-Данченко, — когда Москвин сроднился через свою сценическую работу с Достоевским, его Епиходов получил еще несколько иной отсвет, «какую-то трагикомическую окраску».

Чехов, как уже мельком упоминалось, особенно дорожил фигурою Лопахина, того, который приходил на смену Гаевым и Пищикам; ее он мыслил стоящею в центре пьесы, и ее внешнего действия, и ее бытоизображения, ее социального содержания и значения. Леонидов характеризовал Лопахина именно так, как того хотел, как описывал в письмах автор, — но за образом слишком был виден актер, с его индивидуальностью; скорее чувствовались

А. Л. Коонен «Маша»
«Живой труп»

его усилия быть Лопахиным, чем непосредственно чувствовался Лопахин. Однако отдельные моменты вышли великолепно. Лучше всего — сцена после торгов, когда Лопахин приезжает в купленное им дворянское гнездо. Очень сложно сплетены противоречивые чувства: и горд он сознанием своей победы, своего нового значения в жизни, и смутно чувствует, что сделал что-то скверное, против совести, против правды; и больно ему за тех, которых обидел, которых должен столкнуть с дороги, и любит он их. Весь этот душев-

ный сумбур был передан Леонидовым мастерски, в очень большой правде и силе. Такие психологические задачи Леонидов разрешает на сцене блестяще. Тут были уже первые проблески той силы, которая позднее, через шесть лет, с такой мощью выразится в исполнении роли Мити Карамазова. Когда



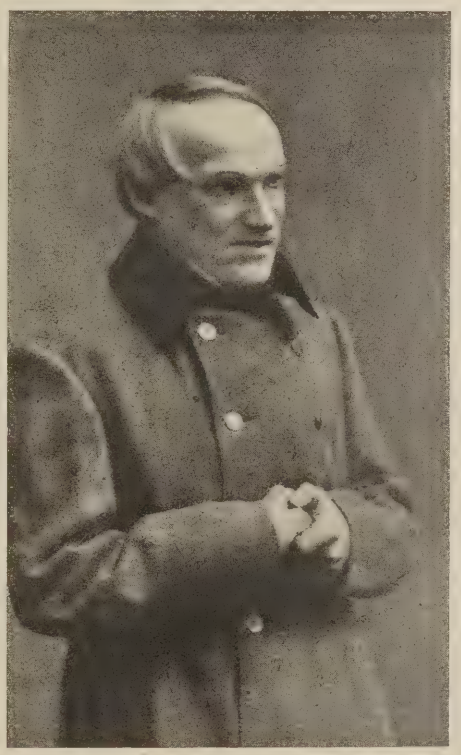
А. Р. Артем
«Кузовкин»

П. А. Павлов
«Иванов»

«Нахлебник» — 1912 г

его Лопахин шел, слегка покачиваясь, как то странно расставляя ноги, широко размахивая руками, по старой барской зале и выкрикивал свои приказы музыке, потом встретился с Варей, подобрал брошенные ему, новому хозяину, ключи, подбросил их на ладони, странно усмехнулся, и насмешливо, и горько, — это был один из самых волнующих моментов спектакля [221]).

Элементарнее другие мужские образы «Вишневого Сада», хотя все — яркие жанровые фигуры, писанные очень сочными красками: Фирс, Пищик, Петя Трофимов, Яша. Все имели в Художественном театре великолепных исполнителей. В Фирсе Артема воскресал давно отжитой уклад жизни, целая полоса социальных отношений и психики. Сквозь старческое бормотание просвечивала сеть чувств, — рабьих и человеческих, забитости и преданности. Глубоко трогателен был последний момент, когда в брошенном бывшими помещиками доме оставили по рассеянности Фирса, «человека забыли». Всегда великолепный сценический жанрист, правоверный театральный реалист, — Грибунин особенно убедительно был таким в роли громадного, лошадоподобного помещика Пищика, с его какою-то почти животною, стихийною добротою. Со своею обычною мягкостью и «бархатностью», с обычною обаятельностью и благородством играл Качалов милого студента Петю Трофимова и так трогательно-нежно, «свято» любил Аню, без всякого учительства говорил ей о том «новом саде», который насадят они, о той новой жизни, которую начнут строить в России. Но большого простора таланту и мастерству Качалова эта роль не давала. Ее исполнение, по художественной значительности, конечно, не может итти в сравнение с творчеством этого великолепного актера в других Чеховских ролях — в Тузенбахе, в Иванове. Вероятно, поэтому Качалов скоро отстал от роли Трофимова, она перешла к другим исполнителям, из которых удачно с нею справлялся Н. А. Подгорный.



В. М. Михайлов «Кузовкин» «Нахлебник»

Отлично, с большою яркостью в красках и с таким-же большим юмором, был сыгран Н. Г. Александровым опариженный лакей Яша. Исполнение говорило о настоящем таланте актера, волею-ли театральных случайностях или своим существом, этот талант был ограничен пределами фигур эпизодических. Но их создавал великолепно. По самому свойству роли был мало заметен Прохожий — Громов[222]). В пьесе еще несколько маленьких, совсем эпизодических, фигурок без слов. Художественный театр всегда от-

носился к таким фигуркам, нужным для полноты картины, для ее большей выразительности, с большим вниманием, обдумывал их и умел давать им характерность, очерченность. Этим мастерством он щегольнул и в «Вишневом Саду», как позднее в «Иванове». И от того прелесть спектакля была еще выше.

Конечно, самая важная женская фигура пьесы — Раневская. Ее осуществление на сцене сильно заботило Чехова. Когда он впервые задумывал этот образ, Раневская представлялась ему значительно постарше. Одно время он даже думал, что это выйдет роль для О. О. Садовской. Потом замысел образа и его рисунок значительно изменились, очень уклонились от первоначальных. Самым существенным для этой Раневской стала ее «легкость», какое-то порхание по жизни. Раневская прошла через многие романы, чуть ли не вплоть до парижского аббата с молитвенниками. Но все эти романы, как и самая страстность Раневской — именно «легкие». Такая же она — и у порога последних жизненных испытаний, — беззаботная, наивная. Ее сравнивали с Еленой Андреевной (из «Дяди Вани»), ее сравнивали с Аркадиной (из «Чайки»). Она — не их сестра, не из их породы. В ней нет русалочьей крови одной, любовной алчности и пошлости — другой. Она — милая, она — «душечка». Это основное в образе, это его главное звучание — они были как-то недостаточно внятны в передаче Книппер. Оттого при многих очень удачных деталях, сценах, при хорошей лепке всей фигуры, исполнение это не имело настоящего «стержня», как любят говорить в Художественном театре. Аркадина и Маша этой актрисы много ценнее.

М. П. Лилиной всегда мало удавалась первая весна жизни, лирика первой застенчивой любви. Оттого не вышла у нее Нина Заречная первых действий «Чайки», оттого не вышла Снегурочка в сказке Островского. Это — худшие ее роли. Аня из «Вишневого Сада» удалась много лучше; были многие прелестные моменты, хотя бы конец первого акта, или когда Аня утешала мать, когда рассказывала про парижские впечатления и т. д. Но в целом образ как то не наладился, был лишь хорошим приближением к требуемому, — не этим требуемым. Позднее Лилина стала играть Варю, как первоначально предлагал Чехов в своих ялтинских распределениях ролей. Варя была лучше, сценически интереснее, с хорошею характерностью и психологическою сложностью. Но зритель помнил Лилину-Машу из «Чайки». Там сила чувств и искусность игры были много выше. А некоторое родство между этими двумя образами, несомненно, есть. Первой исполнительницей роли Вари была М. Ф. Андреева; она давала и верный облик, не очень яркий, и искреннее чувство, также не очень яркое; а главное эти две стороны,

характерность и лирика, как-то не очень плотно сочетались вместе, были немного разобщены.

Чехов боялся дать Шарлотту Муратовой, думал, что выйдет хорошо, но не смешно. Он был прав. Муратова играла не без юмора и хорошо

Л. М. Коренева «Наталья Петровна»
«Нахлебник»

«разделав» роль. Но юмор ее был здесь мало заразительный, как вообще сценический юмор этой добросовестной, умной актрисы, в «жизни», напротив отличавшейся силою юмора. Только в «Севрюге», в «Иванове», удалось ей дать фигуру очень яркую, густо-комическую. С большой искренностью играла горничную Дуняшу, жертву Яшиного селадонства, Халютина [223]).

Я уже говорил, хронология пьес Чехова и хронология чеховских спектаклей в Художественном театре разошлись. Последним в ряде этих спектаклей оказался «Иванов», первым написанный автором, его дебют, как драматурга. Когда А. П. Чехов умер, «его» театр справедливо счел своим долгом, и перед его памятью, и перед русским обществом, ввести в репертуар и «Иванова». Так вся «большая» драматургия Чехова, вся его «пенталогия», громадной важности полоса в истории русской драматической поэзии, была осуществлена Художественным театром, навсегда взявшим своею эмблемою «чайку».

На этот раз задачи были много проще. Потому что, во-первых, и самая пьеса проще последующих, дает материал, куда более легкий для сценического усвоения. А, во-вторых, к этому времени Художественный театр уже окончательно выработал свои методы, утвердился в своей сценической системе, и окрепли все его силы. Почти весь «Иванов» написан в старых театральных формах; тут Чехов только начинал свою драматургическую «революцию». Когда «Иванов» появился, был впервые сыгран, — его начальный акт мог показаться громадным новшеством, таким своим характером смущал и исполнителей, и зрителей. Художественному театру, изощрившемуся в работе над «Чайкой», «Тремя Сестрами» и др., конечно, эту сторону «Иванова» было очень легко передать. Он слишком хорошо знал, как надо справляться с чеховскими недосказанностями, с кажущимися перебоями в диалогах, и он отлично умел создавать общее настроение, в совершенстве постиг этот секрет, изощрился в сценических средствах. Когда и по поводу постановки «Иванова» некоторые театральные критики, жуя старую жвачку, говорили, что пора бросить эту сову, эти бубенчики и щеголять тем, что у Иванова на полке стоят «настоящие» «Отечественные Записки» в палевых обложках, что это — только ребячество, — ребячеством было только вот это пользование старыми театрально-критическими клише... То, чего требовал первый акт пьесы, — театр выполнил совершенно блестяще, с громадным сценическим тактом и дал максимальные результаты.

Почти все остальное в пьесе — яркий жанр, блестящая реалистичность. И по этой части у Художественного театра был уже богатый опыт, и это он также умел теперь давать на сцене безукоризненно, ярко, колоритно, выразительно, с большим напряжением действия и с богатою выдумкою в подробностях, все — в самом хорошем вкусе.

В «Иванове», особенно — во втором акте, — чувствуется еще Антоша Чехонте, беззаботный юморист и прелестный мастер шаржа-миниатюры. Многие фигуры из «Пестрых Рассказов», их стиля, их письма. Художественный театр и его режиссер учли и это — не побоялись дать такими Севрюгу,

Зюзюшку, Бабакину, Косых, не побоялись такого комизма, отлично выразили и Антошу Чехонте.

Но рядом движется и драма очень большого психологического и социального содержания. В Иванове и Львове Чехов ставил диагноз русской

Г. С. Бурджалов «Портной»
«Нахлебник»

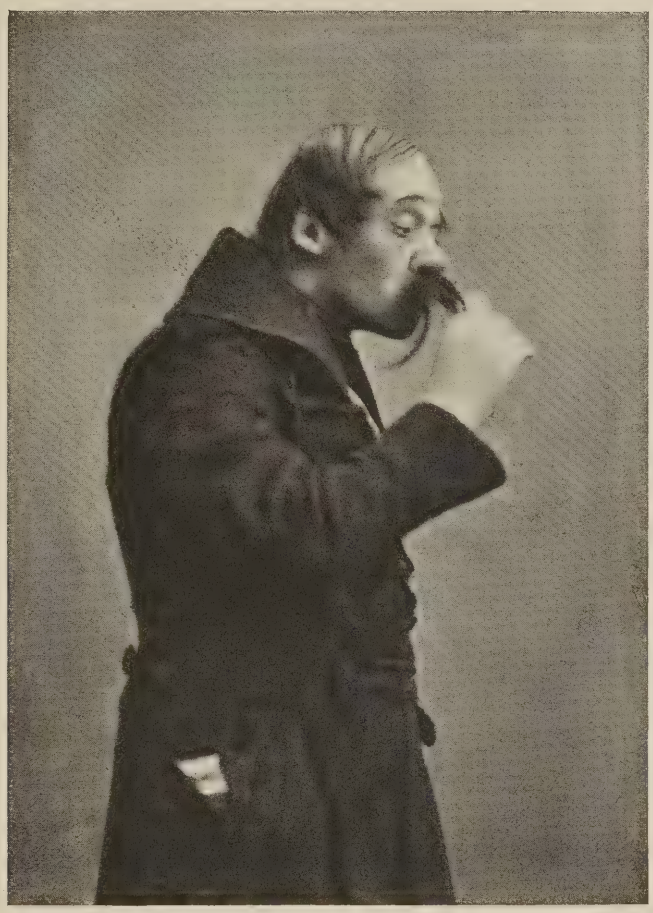
интеллигенции, выразил свое отношение к русской жизни. Сам Чехов, хотя порою баловался в «Иванове» à la Антоша Чехонте, — относился к этому произведению очень серьезно, вложил в него свою душу, многие свои сокровенные думы, переболел Иванова и Львова. Художественный театр вполне принял и это значение «Иванова» и, через исполнение Качалова, вскрыл самую глубину содержания.

По всему этому спектакль получился и очень разнообразный, и очень значительный, радовавший своим легким юмором, своею красочностью, волновавший своею большою и важною правдою. Режиссура в этом спектакле целиком принадлежала Немировичу-Данченко и красноречиво говорила о первоклассном мастере. В эволюции русской сцены спектакль имел, конечно, много меньшее значение, чем другие Чеховские спектакли, которыми прокладывался новый путь, утверждалось в своей художественной законности и значительности новое искусство. Но сам по себе спектакль был художественно-полноценный. И в нем было несколько замечательных актерских достижений.

К таким я отношу прежде всего Шабельского-Станиславского — великолепный по цельности, по выразительности, по богатству характерных деталей сценический образ. Против этого Шабельского делались возражения. Говорили, что Станиславский излишне состарил Шабельского, напрасно сделал таким дряхлым, что Чехов имел ввиду только стареющего красавца-мужчину; «подлость», которую хочет сделать Шабельский, — в том, что он, аристократ, граф, женится на дуре-купчихе. А выходило, что «подлость» — в женитьбе разваливающегося старика. В этих возражениях, может быть, и есть своя доля правды. Но я напомню уже цитировавшиеся слова Чехова, что — «актер должен создавать свой образ», что он — не в рабстве у автора. Станиславский «имел право» на свое сценическое толкование, при условии, что такое толкование — сценически убедительно, что актер умеет его вполне примирить с фактами и словами пьесы, что у него — живое, верное, характерное и интересное лицо. Всем этим требованиям исполнение Станиславского удовлетворяло самым полным образом. Актер был повелителен в своем творчестве, заставлял принимать «своего» Шабельского, сживаться с ним, любить его во всей его убогости, чувствовать весь юмор исполнения и быть очарованным мастерством этого исполнения.

Другое прекрасное исполнение — Иванов Качалова. Я от самого Качалова знаю: он мечтал в этом спектакле о другой роли, ему хотелось играть Боркина. (Качалов вообще очень тяготеет к ролям характерным и комическим). Иванов же казался ему неинтересным, только «неврастеником». Вероятно, актер был под влиянием критики, которая при появлении «Иванова» именно так, под углом зрения неврастении, поняла этот сложный образ, в котором столько рыцарства духа, такая сгущенная тоска по идеалу. Немирович-Данченко убедил Качалова в неверности его понимания, раскрыл ему подлинное содержание образа, этим содержанием увлек — вот один из примеров счастливого воздействия режиссуры Художественного театра на актерское исполнение, — и Качалов, найдя верную исходную точку, передал Иванова во

всей его сложности и глубине, в некоторых моментах — с захватывающею силою душевных страданий, острого разочарования, отчаяния. Красота страдания — одно из самых больших качеств этого исполнения. За надломленным «лишним человеком» чувствовался другой, который действительно, вовсе не только на



П. А. Бакшеев «Корпачев»

«Нахлебник»

красивых словах, «любил, ненавидел и верил, не как все, работал и надеялся за четверых». В Иванове Качалова было не только крушение нервов, но и крушение идеала. Оттого образ был такой значительный, трагический.

Чехов очень не любил Львовых; не любил и того Львова, которого ввел в пьесу, отчасти сделав ее дуэлью между Ивановым и Львовым. В изображении Львова есть та прямолинейность, какою болен сам Львов. Москвин взглянул

сложнее, такой прямолинейности, «обличительности» не захотел. И его Львов, остался «бездарной честностью», по меткому определению одного критика. Иначе не был бы Львовым, и исказилось бы его назначение в общей картине и в коллизиях пьесы. Но он придал Львову большую силу убежденности,

В. В. Лужский «Тропачев»

«Нахлебник»

полную искренность, он убавил в своем Львове пошлости и черствости. У его Львова душа — мягкая, умеющая чувствовать, любить и ненавидеть. Глаза у него не совсем закрыты шорами куцых моральных идей. В таком рисунке актер был очень осторожен, все делал с большим чувством меры. И в таком изображении «разум» образа, хотя лишенный подчеркнутости, был только яснее и с большою меткостью бил в цель.

Эти три исполнения — наилучшие в спектакле «Иванова». Нужно к ним еще прибавить Лужского, всегда очень удачного в Чеховских пьесах и на этот раз отлично воплотившего очень милого, добродушного Лебедева. Остальных исполнителей только назову. Неудачной была лишь Сашенька, она, сколько я ни видел «Иванова» в разных исполнениях, ни у одной исполнительницы не выходила живым и интересным образом; должно быть — есть порок в самом образе. Остальные хорошо выполняли свои задачи, все были живыми и красочными, очень характерно обозначенными фигурами. Таковы: Боркин — Леонидов, Косых — Грибунин, Авдотья Назаровна — Муратова, Зюзюшка — Самарова, Бабакина — Бутова. Целая галлерея фигур, и через них — яркое бытоизображение. Наконец, Сарра — Книппер, игравшая и очень продуманно, и прочувствованно, с искренностью; давала ощутить всю щемящую боль этой несчастной души, — в первом акте лучше, острее, чем в третьем, где в сцене объяснения с мужем не дала полного впечатления [224]).

Художественный театр не играл маленьких пьес Чехова — «Предложения» «Медведя», «Свадьбы», — вероятно потому, что они слишком были заиграны на других сценах. Но театр заинтересовало использовать некоторые рассказы Чехова, в которых, говорит Немирович-Данченко, — «всегда чувствовались элементы сценичности, не той сценичности, которая была утверждена в старом театре, а той, которая давала материал новым веяниям сцены» [225]). Так сложился план создать целые спектакли Чеховских «миниатюр». Были инсценированы и репетировались семь рассказов; на генеральной репетиции четыре были вычеркнуты, как не удовлетворившие, три показаны публике: «Хирургия», с Москвиным и Грибуниным, «Злоумышленник», с Вишневским и Громовым и «Унтер Пришибеев» с Лужским. Самой удачной сценической миниатюрой вышла «Хирургия» действительно мастерски разыгранная обоими исполнителями, вызывавшая гомерический хохот в зале. Конечно, это был только маленький эпизодик в работе Художественного театра. Чеховские «миниатюры» очень скоро выпали из репертуара. «Хирургия» осталась надолго излюбленным номером всяких концертов, была исполнена Грибуниным и Москвиным несчетное число раз.

В заключение этих глав о Чехове в Художественном театре — небольшая статистика. «Чайка» была сыграна 64 раза, «Дядя Ваня» — 263, «Три Сестры» — 262, «Вишневый Сад» — 331, «Иванов» — 80 раз. Все чеховские пьесы дали 1000 спектаклей. Общее количество спектаклей Художественного театра за 24 года (1898 — 1922) — приблизительно — 4.000 [226]). Таким образом Чеховские спектакли составляют 25 процентов всей работы Художественного театра. Конечно, мера значения Чехова в жизни Художественного театра определяется не этими процентными отношениями.

X

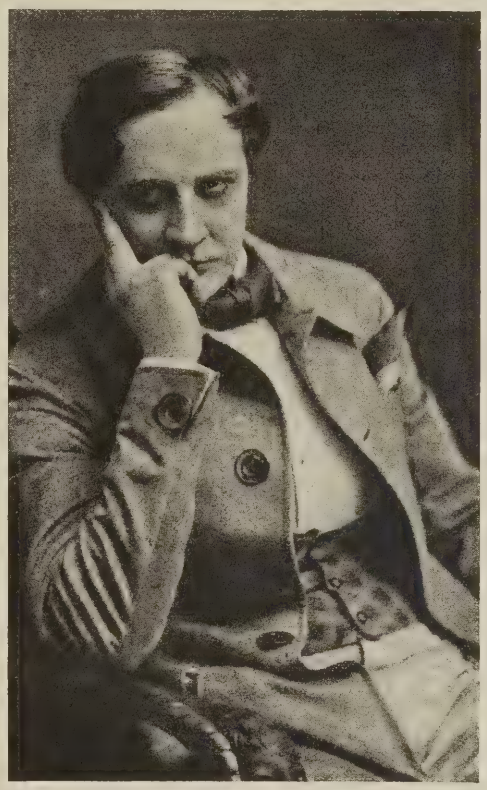
Театр, как искусство, есть творческое преображение действительности, точнее — человеческой жизни, в искусстве актера. Теоретически это последнее искусство может быть мыслимо совершенно самостоятельным, «первичным», т. е. не требующим, как своей предпосылки, как непременного условия своего осуществления, — предварительного бытия другого искусства, результатов другого творческого акта. Практически, в опыте прошлого и настоящего, такое предварительное бытие другого искусства непременно. Практически и в исторической конкретности драматический театр — результат органического соединения драмы и сцены, при чем первичный характер принадлежит драме; театр — новое воплощение искусства слова, поэзии — в искусстве сценическом.

И при одинаковом репертуаре мыслимы разнохарактерные театры. Малый театр, Художественный, театр Таирова, театр Мейерхольда могут играть Островского или Шекспира, — они всетаки разные театры. Однако обычно и в репертуаре ясно выражается эстетическая природа данного театра, и репертуаром обусловливается его общественное значение.

Художественный театр всегда это отчетливо сознавал. Во всех своих увлечениях тем, как инсценировать и играть, он никогда и в малой мере не был равнодушен к тому, что̀ играть, не был безразличен к тому, какой поэтический материал претворять в своем сценическом искусстве, потому что знал: качеством этого материала определяется значительность этого искусства. Театр и возник в значительной мере во имя автора, для того, чтобы поднять уровень театрального репертуара, главное — ценно обновить этот репертуар, сценически использовать новую драматическую поэзию. И отчасти сам, фактом своего существования, дал толчок к возникновению такой новой драматургии, облегчил ее роды.

Если он принял драматургию Чехова, до него родившуюся, и лишь дал ей шире, беспрепятственно развиться и окрепнуть, — то драматургию М. Горького и Леонида Андреева он и вызвал к жизни. Писателями для сцены оба они стали под несомненным и решающим воздействием Художественного театра, в нем ощутили неодолимую потребность быть драматургами. Имеются тому самые несомненные свидетельства, откровенные в этом признания. М. Горький был на спектакле «Одиноких» Гауптмана, очень сильно пережил его — и ночью после спектакля, у Чехова, твердо и положительно заявил: «я напишу пьесу» [227]). «Не будь Художественного

театра, я вероятно и не подумал бы писать пьесы», — признавался Леонид Андреев [228]). И можно совершенно уверенно сказать: вся наша драматургическая молодежь конца прошлого и первого десятилетия этого века испытала на себе очень большое влияние Художественного театра, к нему тянулась, об его сцене мечтала для своих произведений. «Для меня предпочтительнее провалиться в Художественном театре, чем иметь успех в ином, — писал в другом письме тот же Леонид Андреев [229]), — и я еще раз повторяю, искренно и правдиво: для всякого художника, кем бы он ни был, — честь быть поставленным в Художественном театре». Совершенно так думал не он один. Так думало тогда большинство, если не все.



В. И. Качалов «Горский»
И. Тургенев «Где тонко, там и рвется»

За свои двадцать пять лет Художественный театр, почти всегда, за весьма немногими и единичными, случайными исключениями, строгий в выборе поэтического материала и затрачивающий очень большой труд и очень долгое время на его сценическое претворение, — поставил всего 60 спектаклей с 68 пьесами, принадлежащими 29 авторам. Этот, для четверти века (точнее — для 24 годов) сравнительно немногочисленный репертуар по формальным признакам можно разбить на четыре группы:

Классики иностранные — 7 спектаклей (8 пьес): Шекспира — 3, Мольер — 1 (2 пьесы), Софокл, Гольдони, Байрон — по одному спектаклю. Классики русские: 16 спектаклей (20 пьес): Достоевский — 3 (считая два вечера «Братьев Карамазовых» за один спектакль), Пушкин (4 пьесы), Тургенев (4 пьесы), Островский, Ал. К. Толстой, Лев Толстой — по 2, Грибоедов, Гоголь, Щедрин, по 1. Новые иностранные драматурги: — 18 спектаклей (20 пьес): Ибсен — 9, Герг. Гауптман и Кнут Гамсун — по 3, Метгерлинк — 2 (4 пьесы), Э. Мариотт — 1. Новые русские драматурги — 19 спектаклей (20 пьес): Чехов — 5, Леонид Андреев — 4, М. Горький — 3, Вл. Немирович-Данченко, Мережковский, Найденов (2 пьесы), Чириков, Юшкевич, Ярцев, Сургучев — по 1 спектаклю.

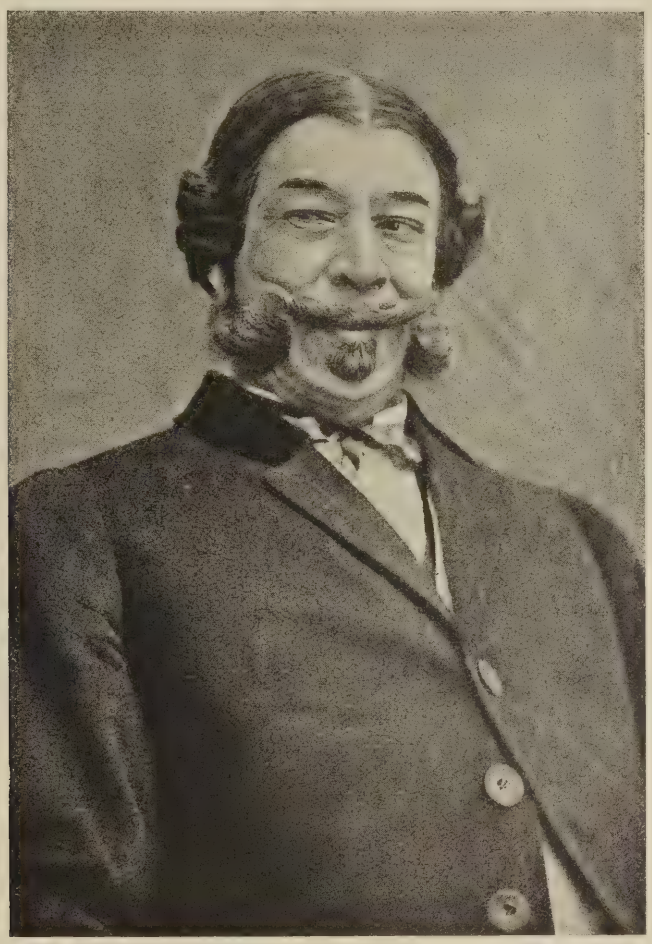
Если соединить цифры по двум первым и двум последним группам, — «старая» драматургия, которою в большей части русская сцена пользовалась и до Художественного театра, представлена 23 спектаклями, новая, в боль-

М. П. Лилина «Ступендьева»
И. Тургенев «Провинциалка» — 1912 г.

шей части впервые использованная у нас этим театром, — 37 спектаклей (38,3% и 61,7%).

Такова цифровая мера двух репертуарных частей, двух репертуарных ориентаций. Забота об усвоении новых драматургических элементов значительно преобладала, причем фактически тенденция, так сказать, реставрационная, новое сценическое оформление старого, или «вечного», поэтического

материала были еще слабее количественно, чем говорят цифры; к примеру, три постановки Достоевского по всему своему характеру отнюдь не укладываются в эту колею «реставрационной» работы Художественного театра



К. С. Станиславский «Граф Любин»
«Провинциалка»

и по существу должны бы быть отнесены ко второй соединенной группе: как драматургический материал, это было вполне ново.

Равным образом, приведенные цифры еще не определяют истинного удельного веса каждого автора в репертуаре и вообще в творчестве Художественного театра. Так, максимальное число постановок — Ибсена, почти вдвое больше, чем Чехова, втрое — чем Гауптмана или М. Горького. Однако, Художественный театр, несомненно, неизмеримо больше — театр

Чехова и не в такой мере, но всетаки больше—театр Горького, чем Ибсена, как ни сильно был главный репертуарный руководитель этого театра, Немирович-Данченко, под обаянием автора «Росмергольма» и «Бранда». Дело даже не в количестве представлений пьес того или иного драматурга, хотя это уже ближе определяет его удельный вес в репертуаре,—но в том значении по существу, какое имел тот или другой в работе театра и определял его облик. «Синяя Птица» Меттерлинка—спектакль чуть ли не с максимальным числом представлений [230]); однако она—отнюдь не существенная черта в сложном облике Художественного театра, скорее только небольшой репертуарный эпизод. Если бы Чеховские спектакли и не были первыми по количеству их представлений, они всетаки остались бы для этого театра существеннейше характерными. Леонид Андреев, театральный наблюдатель очень чуткий, а в данном случае, так сказать, и кровно заинтересованный в том, чтобы не ошибиться, верно заявлял: «Вы безнадежно и навсегда—театр Чехова» [231]). И хотя, «Чайка»,—чтобы оставаться в рамках Чеховских спектаклей,—имела почти в пять раз меньше представлений, чем «Вишневый Сад», в четыре—чем—«Три Сестры»,—она не меньше их определительна для облика театра. То же можно бы сказать и по поводу еще некоторых цифр.

Свое относительное значение цифры этой маленькой театральной статистики однако представляют, и ими можно, при осторожности, оперировать для репертуарной характеристики Художественного театра. Они—как бы некоторый костяк под живою, трепетною плотью. К нему стоит немного приглядеться.

Прежде всего цифры говорят, как об основной характерной черте, об интенсивном, а не экстенсивном репертуарном хозяйстве театра. Это было в нем существенно и существенно-ново, сразу отличило от других русских театров. В среднем не выходит и трех новых спектаклей за сезон (60: 24); наиболее типично для Художественного театра: три новых спектакля в театральный год (девять сезонов). Сейчас такая норма не представляет ничего исключительного; ее, и еще меньшую, вынудили наши современные экономические и бытовые условия. Но тогда, когда ее устанавливал Художественный театр, и устанавливал лишь под давлением строгой требовательности к себе,—это было, несомненно, явление небывалое и исключительное. Это было для театра характерно.

Те же данныя говорят о большой репертуарной разборчивости,—неизмеримо большей, чем в прежнем русском театре, пожалуй—и не только русском. В результате—высокая «квалифицированность» репертуара. И только потому могло быть «предпочтительнее провалиться в Художественном театре, чем иметь успех в ином». Присмотритесь к перечню игранного.

Даже при большой критической суровости можно признать лишь десять пьес недостаточно, сомнительно оправданными художественно в своем бытии в репертуаре такого требовательного театра. При том и такую скромную для целой четверти века цифру, одну шестую часть всего репертуара, получаешь через отнесение к разряду недостаточно оправданных — таких, например, произведений, многим во всяком случае интересных, способных волновать, напря-

М. П. Лилина
«Ступендьева»

В. Ф. Грибунин
«Ступендьев»
«Провинциалка»

А. Д. Дикий
«Миша»

гать мысль и чувство зрителя, выбивать его из состояния безразличия и будить творчество актера, как драмы Леонида Андреева «Катерина Ивановна» и «Мысль» [232]). В этих пьесах — и существенные недостатки, вполне очевидные. Их сразу увидали и в самом театре, когда решали, быть им или не быть в его репертуаре [233]). В них, если можно так выразиться, есть нарочитая чрезмерность психологизма и его болезненных отсветов, есть жестокая авторская фантазия, есть парадоксальная заостренность темы, есть большая неубедительность в авторских разрешениях проблемы. Два последние замечания особенно относятся к «Катерине Ивановне», к ее двум последним актам. Зрительная зала первого представления приняла их в штыки,

впрочем — совершенно без всякого основания усмотрев тут какую-то «клевету на женщину», хотя это меньше всего входило в планы писателя, и мыслил он свою Катерину Ивановну, низвергаемую в черную бездну, скорее как апологию женщины. Первое замечание особенно относится к «Мысли». Леонидов своим глубоко пережитым исполнением роли Керженцева, его безумия был доведен почти до болезни, расшатал свой душевный организм, — это одно говорит, что в материале есть нездоровое. Несомненны и технические, в самом драматургическом построении, недостатки, хотя бы, в «Катерине Ивановне», — разрыв между двумя частями драмы, этот большой провал между вторым и третьим актом. И все-таки, при всем этом, несомненны и положительные, и крупные, качества. Острое недовольство премьерной публики еще не очень много доказывает. Другие драмы Леонида Андреева, качествами отнюдь не выше «Катерины Ивановны», считались в репертуарной колоде других театров большими козырями, хотя бы «Анфиса», только внешним воздействием, «сверхцензурою» вытиснутая со сцены Малого театра, или «Не убий» или «Профессор Сторицын», которого Александрийский театр даже возит, как свою гастрольную пьесу...

Так обстоит с некоторыми из тех десяти пьес, которые включены мною выше в группу недостаточно оправданных в своем существовании в репертуаре Художественного театра. Я считал нужным сделать эту большую оговорку, в частности — остановиться на «Катерине Ивановне», чтобы более правильно предстало значение этой цифры. Определенных же, бесспорных репертуарных промахов, случаев бесспорной пониженности требовательности — три-четыре. Один из них приходится на самое начало жизни Художественного театра, его третья новая постановка — «Счастье Греты» Э. Мариотта. Но пьеса, попавшая в репертуар только потому, что Немирович-Данченко по новизне дела, уступил очень настойчивому желанию исполнительницы главной роли, — после трех представлений навсегда исчезла из репертуара [234]). Другим таким случаем общее мнение критики, литературных друзей театра и, кажется, самого театра, признает постановку «Осенних скрипок» [235]), уже в начальные годы войны, когда театр вообще как-то растерялся при решении для себя репертуарной проблемы, и планомерность его работы несколько расстроилась, запуталась.

За этими немногими вычетами, линия репертуарного поведения была во все время строго выверенная, почти не знала срывов. Ни про один театр нельзя это сказать так уверенно. Художественный таетр был театром большого репертуара, т. е. большого содержания. Это — непосредственное впечатление

Ибсен «Пеер Гюнт»

Эскиз костюма «Сольвейг»
раб. худ. Н. К. Рериха

от внимательного наблюдения жизни театра. И это вполне находит подтверждение в статистике его репертуара.

Таков самый общий облик, в основном контуре. Нужно обозначить его и более конкретно и детально.

Л. М. Леонидов «Пеер Гюнт»
Ибсен «Пеер Гюнт» — 1913 г

Если проследить движение цифр спектаклей в двух намеченных выше больших репертуарных группах по годам, в порядке хронологическом, — станет совершенно очевидным, что в свои первые годы, и довольно долго, Художественный театр репертуарно был больше всего и особенно напряженно — новатором. Его сильнее всего влекло к новой драматургии, с ее новым содержанием и формами, раньше остававшейся за бортом русской сцены. Так, если взять первое семилетие театра (1898—1905), распределение по

репертуарным группам окажется таким: старая драматургия (наша и западноевропейская) — 7 спектаклей, новая драматургия — 21 спектакль, т. е. три четверти всей работы театра отданы этой последней. За это семилетие были сыграны все 5 пьес Чехова, 6 (из 9 за всю четверть века) пьес Ибсена, все 3 пьесы М. Горького, все 3 пьесы Гауптмана, один спектакль (3 пьесы)

В. М. Михайлов «Отец Сольвейг»
«Пеер Гюнт»

Метерлинка. Так значительно доминировала эта линия репертуара над другою, классическою, много значительнее, чем в последующей жизни театра. Он верно исполнял ту задачу, которую ставил себе, когда возникал. Он, ведь, и хотел, почитал историко-театральным долгом — быть театром новой драмы.

Работа над Шекспиром («Юлий Цезарь»), над Ал. Толстым («Царь Федор» и «Смерть Иоанна Грозного»), над Львом Толстым («Власть Тьмы») была очень большая, и долгая, и напряженная, и все изощрявшаяся — я уже

характеризовал ее, по крайней мере, в режиссерской и внешне-постановочной части. Именно как точка приложения такой работы, как поле, где может широко и пышно развернуться режиссура, в частности — натуралистическая режиссура — интересовало это молодой театр. Гораздо меньше — как репертуар an und für sich. Как репертуарное содержание, это было почти случайно. Конечно, и тут театр выбирал крупно-художественное. Он не мог бы, только в режиссерских увлечениях, снизойти до «Польского Еврея», как снизошел Станиславский в Обществе Искусства и Литературы. Это резко противоречило бы тому общему облику театра большого репертуара, о котором я выше говорил Но, повторяю, репертуарно не это увлекало его, не это было для него характерно и не это утверждало его в больших симпатиях его основной, интеллигентски-разночинной публики.

Увлекали, были характерны и утверждали в симпатиях, устанавливали особенно крепкую связь со зрительной залой, которая есть театральное выражение общества, — Чехов, Гауптман, Ибсен — и именно в такой последовательности; несколько позднее, в пятый год жизни театра, — [236]) М. Горький. О роли Чехова в жизни Художественного театра я говорил, достаточно подробно, чтобы еще возвращаться к ней. Зрительную залу Художественного театра Чеховская драматургия увлекала, конечно, не столько как новая и трудная сценическая задача — это могли ценить театр и театральные знатоки, — сколько как важное и близкое жизненное содержание, как художественно выраженная боль современной души, как отзвук сокровенных дум, надежд, разочарований, отчаяний, сомнений, утверждений. В историко-театральной перспективе, конечно, драгоценнее всего *сценические* достижения Художественного театра, оправдание нового актерского и режиссерского метода. Для современного, Чеховским спектаклям, зрителя это был прежде всего «репертуар».

Статистика указывает, что максимальное число постановок имел Ибсен [237]). Театр, во всяком случае — главный руководитель его репертуара, Немирович-Данченко, — был «влюблен» и в Ибсена. Но если к Чехову была влюбленность сердца, то к Ибсену — влюбленность головы. Он больше оценивался напряженною мыслью, чем живым, трепетным чувством. Ибсен насквозь интеллектуален, в его творчестве — жар ума и пафос мысли. Оттого не мог быть иным и характер увлечения им театра. К этим драмам влекли их большие, сложные, иногда — запутанные, никогда — будничные, идеи, которым на службу поставлены образы: они — и знаки идей, некие части сложного, всегда — значительного силлогизма. К этим драмам привлекало, почтительно перед ними склоняло их широкое содержание. В них — тревожные моральные и социальные проблемы, часто —

такие, которых другие не хотели или не смели ставить. Каталог их обширен. Эти проблемы поэт выражал и по-своему смело разрешал через образы, в русском театре непривычные, немного грузные, глыбистые, но своеобразно-крупные, и через конфликты столь же непривычные, небудничные, несмотря на кажущуюся иногда будничность их обстановки. По всему этому в Ибсене справедливо виделся большой театр, отрывающийся с крутым ригоризмом от маленького театра-забавы, театра будней, театра мещанской ограниченности. В этом была его репертуарная драгоценность. Через него сцена значительно выиграла в содержательности. Оттого прежде всего и был привлечен к нему молодой Художественный театр. Молодой театр молодой публики не мог тогда быть без Ибсена, вне Ибсена. И хотя сцена терпела тут не раз неудачи, и Чехов, авторитет которого был так высок, часто говорил, особенно после «Дикой Утки» [238]), что «Ибсена же не надо играть»,—она постоянно возвращалась к Ибсену, не позволяла себе разочароваться в этой большой, содержательной драматургии. Так репертуар доминировал над сценою.

Поэтическая (не только собственно-драматургическая) техника Ибсена сложна и, главное, тяжела. У него — очень тонкие мысли и лапидарная символика. Символичны весьма натуралистические подробности, и мистичные крысоловы и пуговичники—в грубо-тканых одеждах, в каком то посконном платье. У него кружево из камня. Белые кони Росмерсгольма подкованы самыми настоящими подковами в настоящей кузнице. Большая обобщенность должна пробиваться через тяжелую конкретность. Словно бы грубо-житейское оборачивается вдруг символически. Чтобы выразилась широкая идея образа Левборга, он должен, совсем конкретно, безо всякого иносказания, потерять спьяна рукопись своего гениального произведения. И для проблематики Норы нужно, чтобы была так буднично воткнута шпилька в замочную скважину Гельмеровского ящика для писем. Эта поэтическая техника преодолевается сценически очень трудно. Когда Художественный театр, в свой третий сезон, ставил «эпилог» Ибсена «Когда мы мертвые пробуждаемся», произведение насквозь символическое, символически истонченное,—Немирович-Данченко, надо полагать—боясь неподготовленности публики, ее неуменья самой разобраться в загадках «эпилога» и верно усвоить его характер,—печатно выступил с комментарием [239]) и доказывал, что это—насквозь реалистично, и что вся «сложность» пьесы, развязывающей когда то давно завязанный узел,—в ее чрезвычайной, суровой простоте. Комментарий написан убежденно и построен остроумно, но не убедительно. На место Ибсеновской пьесы ставилась некая своя [240]). Под таким углом зрения сценическая задача

М. Н. Германова
«Доримена»

Мольер «Брак по неволе» — 1913 г

В. В. Лужский
«Сганарель»
Декорация раб. А. Н. Бенуа

не разрешалась. И потом, верно отмеченная суровая простота, характерная для атмосферы всей почти Ибсеновской драматургии,—она требовала такой сурово-кристальной актерской техники, такой методы вживания в психику образов и продвижения, через это вживание, «от быта к символу», по выра-

М. И. Германова «Доримена»

жению Немировича-Данченко, которою молодые актеры Художественного театра владеть не могли, сколько бы ни понимали. И даже, много спустя, когда, уже в десятый год Художественного театра, играли «Росмерсгольма» [241]), задача оказалась малоосуществимой. Актерам было тяжело дышать в разряженной, слишком чистой атмосфере, было им холодно на этих «ледниках» драматической поэзии [242]).

«Брак по неволе»

Пьесы Ибсена туго доходили в театре до публики, не зажигали ее восторга и энтузиазма, хотя она Ибсена очень ценила и уважала и сочла бы себя обделенной, обиженной, если бы Ибсена не было на сцене ее театра. Успех всегда был только скромный (в «Дикой Утке» и в «Росмерсгольме» его не было совсем). Однако два большие исключения: «Штокман», где шумный и крепкий успех принадлежал в спектакле неизмеримо больше Станиславскому, актерскому гению, чем Ибсену, гению поэтическому, и «Бранд», где совершенно так-же этот шумный и крепкий успех принадлежал в гораздо бо̀льшей мере опять актеру, Качалову,—не Ибсену. Две эти победы—сценические, актерские, не репертуарные. Поставив в свой десятый год «Росмерсгольм», театр почти пять лет не трогал Ибсена, и ни одна из прежде им поставленных Ибсеновских пьес не была в эти годы в его репертуаре; затем

В. М. Михайлов «Марфуриус»
«Брак по неволе»

поставил, с громадною затратою усилий, но опять с малым успехом, «Пеер Гюнта» [243]) — и с тех пор к Ибсену уже не возвращался. Может быть была тому причиною память о прежних неудачах, сковывавшая творческую энергию для новых попыток; может быть, самое увлечение Ибсеном остыло в театре, как оно остыло в русском обществе, которое решительно перестало числить «северного богатыря» драматической поэзии в ряду своих властителей дум, почти перестало и читать. Во всяком случае, Ибсен не был лишь эпизодом в жизни Художественного театра. Его девять постановок — существенная черта в репертуарном лике (он и занимает меня в этой главе) театра.

Третье большое репертуарное увлечение Художественного театра, третья его репертуарная «влюбленность», сказавшаяся с самого начала, — Гергард Гауптман. Еще до возникновения театра, в Обществе Искусства и Литературы, Станиславский ставил «Потонувший колокол» [244]), философскую драму Гауптмана, густо насыщенную мыслью и поэзией, и его замечательную сказку «Ганнеле» [245]), одно из очаровательнейших творений Гауптмановской фантазии, мысли и человеколюбия. «Потонувший колокол», лишь несколько подновленный в постановке и с новыми исполнителями некоторых второстепенных ролей, перешел и в репертуар возникшего театра [246]).

Хотел он, конечно, сохранить и «Ганнеле», сценически переработав заново, с почти сплошь новым составом исполнителей. В одной из предшествующих глав, говоря о репетиционной работе в Пушкине, я упоминал и о «Ганнеле». Над этим спектаклем работали долго, много, напряженно, с громадной любовью и увлеченностью. Спектакль был готов, доведен до генеральной репетиции [247]) — и, не родившись, приказал долго жить. Против него ополчились высшие духовные власти, учуяв в сказке, проникнутой высшею христианскою любовью, оскорбление христианского религиозного чувства. Это был тяжелый удар по молодому театру, это ранило в сердце, это путало и все финансовые расчеты. Театр нажал все пружины, какие

Мольер «Мнимый больной»

Эскиз костюма участника процессии
раб. худ. А. Н. Бенуа

только мог. Хлопотал, доказывал, убеждал, просил. Цензура в митрополичьей митре осталась непреклонной. «Ганнеле», Обществом Искусств и Литературы благополучно сыгранная раз 15, была выкинута, из-за чьего то доноса, за борт Художественного театра. Работа, тянувшаяся три месяца, выразившаяся, кроме громадного домашнего труда актеров в 23 репетициях, пропала зря, и Москва лишилась спектакля, судя по некоторым данным — большого художественного значения и интереса [248]).

Мысль о Гауптмане не оставляла. К Гауптману театр влекло большое и свежее содержание, тонкая психологическая углубленность, социальный

В. В. Лужский
«Сганарель»

«Брак по неволе»

В. М. Михайлов
«Марфуриус»

размах, ясно чувствуемая революционная настроенность. О «Ткачах» нечего было и задумываться. Это был для тогдашней русской сцены плод явно-запретный. Самая мысль о постановке их была бы, конечно, признана «предерзостной», вызовом существующему порядку. Минуя «Праздник примирения» и «Перед восходом солнца», Немирович-Данченко склонил свой выбор в сторону «Одиноких». И за их судьбу в театральной цензуре он сильно боялся. Я помню его большой разговор со мною об «Одиноких», когда он предложил мне перевести эту пьесу для их театра. Театр привлекался именно к этой задушевной и тонко-умной, тонко-лиричной пьесе об одиноких людях какою то родственностью ее стиля, ее письма с Чеховским письмом. Привле-

кался большою насыщенностью настроения. Есть в этой драме немецкого поэта какой то русский дух—не даром одна из ее героинь—русская,—что то особенное близкое, родное. И в значительной мере годился для «Одиноких» Чеховский сценический метод, метод спектакля «Чайки». В такой пьесе были одинаково заинтересована и репертуарная, и сценическая части театрального целого.

Как было и с генеральной репетицией «Чайки», — генеральная репетиция Гауптмановской драмы шла почему-то очень неудачно: что-то не клеилось, нужное настроение не налаживалось, отдельные фигуры казались тусклыми, маловыразительными и не овеянными поэзией. Было такое чувство, что спектакль «провалится». Сомнения и тревога театра были напрасны, его недобрые предчувствия — неверны. Спектакль [249]) вышел неизмеримо лучше, чем предвещала последняя проба, имел очень крупный и дружный успех, укреплял симпатии и стал сразу одним из самых любимых у коренной публики театра. Очень высоко оценил его Чехов, был от него, от самой пьесы — прежде всего, в большом восторге. Я уже передавал выше, какое сильное впечатление он произвел на М. Горького. «Ошеломляющее впечатление — вспоминает Е. Чириков,— никогда в жизни я не видал такой правды жизни на сцене. Иллюзия действительной, а не отраженной, жизни была так велика, что порою становилось как-то неловко, словно тайно подсматриваешь в чужой семейный дом, где происходит своя семейная драма» [250]). И это несмотря на то, что в отдельных исполнениях были значительные недочеты, что вследствие большой обаятельности исполнения роли Кети М. Ф. Андреевой и лишней резкости в исполнении роли Иоганна Фокерата В. Э. Мейерхольдом [251]) идейная перспектива драмы несколько менялась, и центр симпатий как будто передвинулся.

В дальнейшем Гауптман был представлен «Возчиком Геншелем» [252]), тогда только что написанною пьесою, имевшею интерес новизны, но мало интересною по существу, театром осуществленною с заметным уклоном в сторону бытового натурализма, и «Михаилом Крамером» [253]). Интерес этого последнего спектакля был и в пьесе, и, еще больше, в исполнении Станиславского, о котором мне уже приходилось говорить, и Москвина, показавшего тут, в роли Арнольда Крамера, что доступны ему и ноты трагические, еще больше — в исполнении Лилиной, у которой ресторанная кельнерша Лиза Бентш — замечательный по яркости красок, по тонко-выдержанной, заостренной характерности, по богатству метких подробностей, интонаций мимической игры, жестов, — образцовый сценический «жанр». Это исполнение такой же высокой театрально-художественной ценности, как ее Наташа из «Трех сестер».

Лично с Гауптманом Художественный театр познакомился во время своей первой поездки в Берлин, в феврале-марте 1906 г. Гауптман пришел смотреть второй спектакль «Дяди Вани». Смотрел взволнованно, весь 4-ый акт утирал слезы. В тот же вечер состоялось знакомство. Затем руководители театра имели с Гауптманом несколько свиданий, длившихся по два-три часа [254]). Вспоминая, четыре года спустя, об этих спектаклях и этих встречах, Гауптман говорил посетившему его в Агнетедорфе русскому журналисту: «Обаятельные люди, и какие художники! Московский Художественный театр произвел

К. С. Станиславский «Аргап»
Мольер «Мнимый больной»

на меня неотразимое впечатление. Ничего подобного я ни до, ни после него не видел».

Однако, связь репертуарная с Гауптманом порвалась. Позднейшие его пьесы — «Сестры из Бишофсберга» и другие, казались Художественному театру мало интересными, не увлекали, как материал для сцены. Гауптман прислал театру в рукописи «Бегство Габриэля Шиллинга». Эта пьеса — одна из самых слабых произведений Гауптмана. Пришлось ее отклонить. И вообще понемногу наступило в театре разочарование в западно-европейской драматургии (как в русской). Европейская литература, после яркого расцвета, вступила в полосу каких-то внутренних недомоганий; таланты писателей, участвовавших в создании новой драмы — Гауптмана, Метгерлинка, Кнута

Гамсуна — потускнели, — такова оценка Художественного театра [255]). Несомненно, это было одною, и весьма немалою, из причин того, что во вторую половину жизни Художественного театра характер его репертуара значительно изменился, все решительнее стал склоняться к драматургии старой, к ценностям «вечным», классическим, уходить от драматургии новой и новаторской. Новизна, как некая самодовлеющая ценность, его уже перестала интересовать, — интересовала лишь на заре юности; а художественной углубленности

О. Л. Книппер
«Белина»

«Мнимый больной»

М. П. Лилина
«Туанет»

духовной значительности, к которой театр теперь тянуло все сильнее, он в новом не находил.

Оттого, если для первых семи лет на долю новой драматургии приходилось три четверти всего репертуара, на долю старой, классической — лишь одна четверть, то для семилетия последующих — пропорции значительно меняются, доля новой драматургии — все меньше, и все усиливается в репертуаре линия реставрационная. Такое объяснение этого факта гораздо ближе к правде, чем иногда делавшаяся ссылка на выдыхающееся художественное бунтарство театра, на его склонность, после революции 1905 г., *успокоиться* в классическом репертуаре.

Очень существенная, характерная для общего облика Художественного театра, несмотря на ее кратковременность, полоса в его репертуаре — пьесы М. Горького. К тому времени, когда возник театр, литературная звезда Горького стала разгораться все ярче. Его рассказы становились понемногу самым замечательным, значительным, волнующим явлением в нашей поэзии. Волновал горячий талант автора, волновала его своеобразная, бодрая романтика, волновали и самые его темы, материал его жизненных наблюдений, вводивших в литературу новый социальный слой; захватывающе волновала, наконец, напряженная революционная настроенность, отчетливо улавливавшаяся, внятно звучавшая.

Такой характер творчества М. Горького, писателя-буревестника, не мог не увлекать молодого Художественного театра, будил в нем мечту: «залучить» Горького в драматургию и включить его творчество в свой репертуар. И с другой стороны характер молодого Художественного театра, который в ту пору часто называли «буйными сектантами», не мог не быть привлекателен для такого писателя. Их линии непременно должны были как-то встретиться, в какой-то важной точке пересечения. Что было непременно, — случилось. Горький стал на время автором Художественного театра, Художественный театр — театром Горького. Станиславский, в цитировавшейся мною уже не раз, юбилейной речи даже определяет этот момент, как один из этапов своего театра. Этап больше всего — репертуарный; отчасти, однако — и сценический, так как тут, в спектакле «На Дне», задумывавшемся натуралистически, натурализм был решительно преодолен, сдался перед напором сценического романтизма.

А. Н. Бенуа Эскиз костюма врача «Мнимый больной»

Под впечатлением «Одиноких» Художественного театра, Горький впервые задумал стать и драматургом. Приблизительно тогда же Чехов

писал ему: «вам надо поближе подойти к этому театру (т. е. Художественному) и присмотреться, чтобы написать пьесу» [256]). С дугой стороны, у Художественного театра уже была в мыслях задача, говоря словами Немировича-Данченко, «заразить Горького желанием написать пьесу». Так готовилась почва для сближения, для соприкосновения линий жизни театра и писателя. Встретились в Ялте, во время той поездки к Чехову, о которой я уже рассказывал. «Почти две недели труппа проводила с Алексеем Максимовичем неразлучно целый день, и, очевидно, миссию свою (т. е. «заразить желанием» стать драматургом) она выполняла успешно» [257]). Горький долго отнекивался, — рассказывал мне Станиславский, — не сдавался на уговоры и Чехова и театра. «Это так трудно писать для сцены», отражал он натиск уговаривавших, — «надо знать какие то условия». «Никаких условий» — отвечал ему Станиславский, который, как сам признается, «наседал» особенно энергично и настойчиво. — «Садитесь и пишите и будет хорошо».

Продолжая отнекиваться, Горький уже там, в Ялте, стал сдаваться. И, бывало, в разговоре начинал выдавать смутными намеками то, что зароилось в его, подожженной театром, фантазии, — какие то элементы двух пьес, художественные предчувствия того, что позднее отлилось в формы «Мещан» и «На дне». Преобладали элементы первой пьесы, к некоторому огорчению театра, которому, конечно, была бы особенно привлекательна пьеса из мира «бывших людей», из босяцкого царства, героями, родственными Челкашу и Коновалову [258]). Ведь Горький был прежде всего специалистом по этой части, это в нем прежде всего увлекало, дало ему такую популярность и любовь. И потом, именно это обещало такое раздолье, такой богатый пир сценическому бытоизображению, неожиданным в нем эффектам, — а Художественный театр был еще в полосе большого увлечения таким бытоизображением, сценическою этнографией. Театр там, в Ялте, беседуя с Горьким, выпытывая у него планы и подробности его будущих пьес, еще не предвидел, что именно в них он победит не «бытом», но широкою романтикою.

Когда расставались, Горький дал уже театру твердое обещание: пьесу он напишет непременно, во всяком случае непременно будет ее писать, а там что выйдет... В июле того же года Чехов спрашивал Горького: «Написали пьесу?». И давал совет: «пишите, пишите, и пишите, пишите обыкновенно, по-простецки — и да буде вам хвала великая. Как обещано было, пришлите мне, я прочту и напишу свое мнение весьма откровенно, и слова неудобные для сцены я подчеркну карандашом. Все исполню, только пишите пожалуйста, не теряйте времени и настроения» [259]). В сентябре

Чехов опять говорил, все так же настойчиво: «Пишите, пишите, это нужно. Если провалится — небеда» [260]). Горький был своей работой над пьесой (это были «Мещане») недоволен; казалось ему, что ничего не ладится; Чехов его утешал, подбадривал, говорил, что это уж всегда так: когда пишешь пьесу, — «не нравится». Осенью Горький стал часто наезжать в Москву (жить там ему было запрещено). Каждый раз бывал в Художественном театре, все больше с ним сближался, входил в эту актерскую

В. П. Качалов «Николай Ставрогин»
Ф. Достоевский «Бесы» — 1913 г.

семью, завязывались у него там отношения большой симпатии. В разговорах жаловался, что ничего из пьесы не выходит: «Я напригласил к себе (т. е. в пьесу) разных лиц, один тянет направо, другой налево, — и я не могу никак их остановить, не знаю, что мне с ними делать», — говорил он Станиславскому.

В октябре 1901 г. первая пьеса, «Мещане», была закончена и сдана автором театру. «Мещане» восхитили Чехова, театру понравились много меньше. Было разочарование: не «бывшие» люди. И чуялось: не добыть с этими «Мещанами» большого успеха как ни ярко выражено в них горьковское начало, как ни внятно звучит музыка, «настраивающейся жизни»,

как ни оригинальны, хороши и сценически-новы некоторые образы. Но о том, чтобы не использовать этот материал, первый драматургический опыт Горького, — не было и не могло быть и речи. Театр дружно принялся за работу, как только освободился от работы над «Михаилом Крамером». Спектакль поспел лишь к весне. «Мещане» — единственный спектакль Художественного театра, который был впервые показан не в Москве, а во время петербургских гастролей, весною 1902 г.

«Мещанам» пришлось пройти через многие административно-цензурные мытарства, частью — из за свойств пьесы, в которой не было, правда, никакой «революции», но уже веял ее бодрый дух, частью — из за личности автора, к которому было уже очень насторожено административное внимание, частью же по причине привходящей, совсем не связанной с «Мещанами»: незадолго перед тем президент Академии наук Константин Константинович вычеркнул из списка новоизбранных академиков (по разряду изящной словесности) имя Алексея Пешкова — М. Горького [261]), и власти боялись, что спектаклем «Мещан» воспользуются для враждебных демонстраций. Кое как все уладилось, «Мещане» получили пропуск на сцену. Ими же Художественный театр начал свой следующий московский сезон [262]).

В репертуаре театра зазвучали определенно новые ноты, наиболее созвучные тогдашнему передовому общественному настроению. Самое название пьесы показывало, подчеркивало, куда, в какое социальное явление оно метит. Вполне отчетливая была ее анти-буржуазная тенденция. Это большое созвучие с настроениями и идеями передовой, демократической и сокровенно-социалистической России еще сильнее обозначилось во втором Горьковском спектакле.

В то лето, когда Художественный театр играл в Петербурге «Мещан» и образом Нила намекал осторожно на новую, грядущую Россию, — Горький дописывал «На Дне». В июле ее получил и прочитал Чехов. «Она нова и несомненно хороша, — писал он автору, — второй акт очень хорош, это самый лучший, и я, когда читал его, особенно конец, то чуть не подпрыгивал от удовольствия» [263]). И так же «подпрыгивали от удовольствия» все в Художественном театре, когда в маленькой комнате в помещении Литературно-Художественного Кружка (театр там тогда репетировал, в ожидании, когда будет готово его новое помещение в Камергерском переулке) читали актерам пьесу, при чтении присутствовали еще несколько писателей, Ф. И. Шаляпин и др. Успех ее на этом чтении был громадный. Все были захвачены и художественной красотой, и идейной значительностью, и свежестью темы и образов. То громкий хохот стоял в комнате Кружка, то охватывала

Мольер

«Мнимый больной»

Эскизы костюмов участников процессии
раб. худ. А. Н. Бенуа

зрителей густая печаль. Все были уверены в полном триумфе будущего спектакля.

Эта уверенность не обманула. Несколько разойдясь с предположениями автора и его советника, Чехова, Немирович-Данченко — он был главным,

Н. С. Бутова «Варвара Петровна»
«Бесы»
Рис. раб. худ. М. В. Добужинского

и блестящим осуществителем этого спектакля, — очень счастливо распределил роли, между прочим — с большою смелостью угадал в Москвине исполнителя важнейшей в пьесе роли Луки, в Качалове — такого же исполнителя роли барона [264]). В ходе подготовительной сценической работы, как я отмечал, отошли от натурализма, преодолели эти увлечения.

Когда «На Дне» было показано публике [265]), — одинаково и пьеса, и ее сценическое воплощение имели громадный, бурный успех. Один из самых

крупных и шумных успехов Художественного театра. И его двойная победа: репертуарная и сценическая. Репертуар получил очень существенное и характерное для него, по крайней мере — временно характерное, прирощение. Пьеса Горького вошла органическою частью в состав Художественного театра.

П. Н. Берсенев «Петр Верховенский»
«Бесы»
Рис. раб. худ. М. В. Добужинского

Пережила много последующих сезонов, уцелела среди всех смен репертуарных курсов театра, осталась в нем незыблемою до сих пор, была повезена, в числе немногих и в последнюю (1922 — 1923 г.) заграничную поездку по Западу Европы и Сев. Америки и занимает по числу представлений второе место [266]).

Только через три сезона Художественный театр сыграл третий Горьковский спектакль — «Дети солнца» [267]). Это не могло итти ни в какое

сравнение ни с «Дном», ни даже с «Мещанами», — ни как пьеса, ни как создание сценического искусства. Жизнь этого спектакля была очень кратковременна. Разразилась наша первая революция. Правильное течение театральной жизни расстроилось; затем театр уехал заграницу, получив для того материальную поддержку от Литературно-Художественного кружка. Вернувшись, «Детей солнца» уже не играл. М. Горький, с началом реакции эмигрировал, жил, главным образом, на Капри. Установившаяся было так крепко связь с Художественным театром, не порываясь совсем, ослабела. Ни одной последующей его пьесы — «Дачников», «Врагов», «Старика», «Последних» — Художественный театр в свой репертуар не включал. Горький-драматург заметно потускнел и репертуарно перестал интересовать Художественный театр.

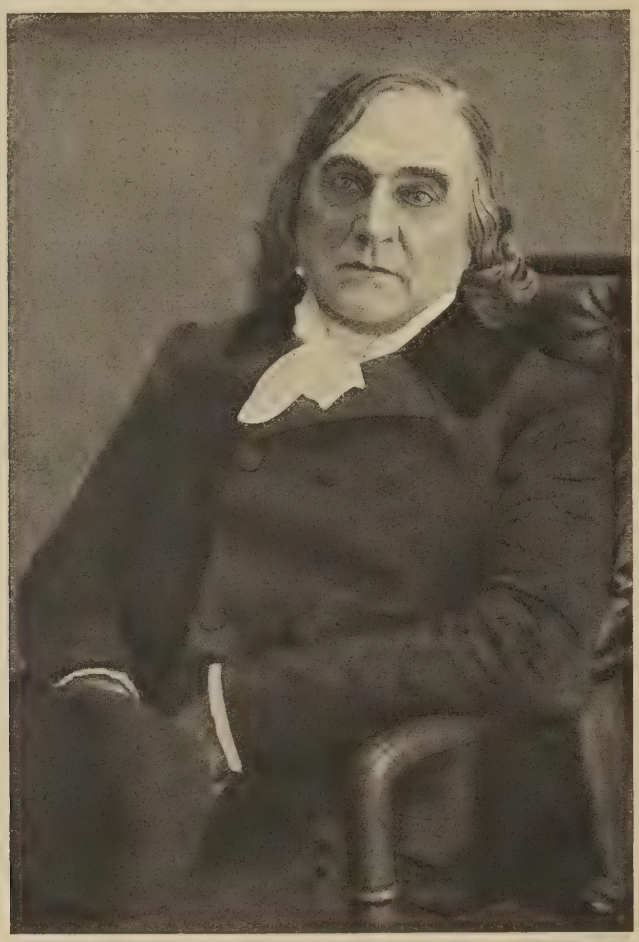
В. М. Михайлов «Егор Алексеевич» «Бесы»

Во взаимоотношениях автора и театра, следует отметить для полноты еще один момент или эпизод, имеющий характерность.

23 октября 1913 года Художественный театр поставил «Николая Ставрогина», инсценировку «Бесов», свой второй спектакль Достоевского. Приблизительно за месяц до того М. Горький выступил с горячим и сердитым протестом против такого репертуарного выбора [268]), призывал и русскую публику к протесту, почти-что к бойкоту этого спектакля.

Во втором «открытом письме» на ту же тему [269]), в ответ на поднятый первым негодующий шум в печати и обществе, Горький высказал основной, подпочвенный мотив своего протеста. «Я знаю хрупкость русского характера, знаю жалостную шаткость русской души и склонность ее, замученной,

усталой и отчаявшейся, ко всяким заразам... Не Ставрогиных надобно ей показывать теперь, а что-то другое. Необходима проповедь бодрости, необходимо духовное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим



А. А. Стахович «Степан Верховенский» «Бесы»

возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и науке».

Художественный театр опубликовал свое ответное «открытое письмо» М. Горькому. Кажется, это единственный, за всю четверть века, случай коллективного выступления этого театра в печати. И по этому, и потому, что «открытое письмо» выражает репертуарную позицию театра, — его не лишне привести здесь, в главе о репертуарном облике Художественного театра.

«В разгар нашей трудовой и радостной работы над постановкой второго романа Достоевского ваше выступление в печати нам особенно чувствительно. Нас не то смущает, что ваше письмо может возбудить в обществе отношение

М. П. Лилина «Хромоножка»

«Бесы»

к нашему театру, как к учреждению, усыпляющему общественную совесть, — репертуар театра в целом за 15 лет вполне отвечает на такое обвинение. Но нам тяжело было узнать, что М. Горький в образах Достоевского не видит ничего, кроме садизма, истерии и эпилепсии, что весь интерес «Братьев Карамазовых» в ваших глазах исчерпывается Федором Ивановичем, а «Бесы» для вас — не что иное, как пасквиль временно-политического характера, и что

великому богоискателю и глубочайшему художнику Достоевскому вы предъявляете обвинение в растлении общества. Наша обязанность, как корпорации художников, напомнить, что те самые «высшие запросы духа», в которых вы видите лишь праздное «красноречие, отвлекающее от живого дела», мы считаем, основным назначением театра. Если бы вам удалось убедить нас в правоте вашего взгляда, то мы должны были бы отречься от искусства, как утратившего свою цель. В то же время мы должны были бы отречься от всего лучшего в русской литературе, отданного служению тем самым «запросам духа».

В беседе с журналистом на ту же остро взволновавшую тему Немирович-Данченко, дополняя мысли письма, говорил»: Самое же важное, то, что требует протеста самого категорического, — это та роль, которую Горький отводит театру. Театр сводится на роль чисто служебную, не на создание самостоятельных, самодовлеющих художественных ценностей, а на проповедь определенных идей. С этою ролью Художественный театр не мирится. «Художественный театр всегда и во всем искал и ищет именно этих, взятых почему то под подозрение, высших запросов духа, лишь они его интересуют в его работе, все равно, что бы он ни ставил, Чехова-ли, или «На всякого мудреца». Раз у нашего театра, у наших артистов отнять это, им не для чего и работать. Я бы тогда бросил свой театр, потому что он стал бы только ремеслом» [270]).

Высшие запросы духа, — таков в самоопределении Художественного театра его основной интерес и та черта, которою сам он больше всего дорожит в характере своего репертуара, да и всего своего искусства. «Основная цель театра заключается в художественной передаче жизни человеческого духа», — такую четкую формулу театра дал Станиславский в своей книги [271]), оставшейся неопубликованною, затем, в последние годы, подвергнутой автором коренной переработке — в полубеллетристическую форму. [277])

Тот же основной интерес, сосредоточенность на той же проблеме позднее привлекли театр к следующему его автору — и Леониду Андрееву. Он — существенно характерен, не менее, хотя и по иному, чем Горький, для эволюции репертуарного облика театра. «Проблема бытия — вот чему безвозвратно отдана мысль моя, и ничто не заставит ее свернуть в сторону», — писал Леонид Андреев в одном из своих первых писем Немировичу-Данченко. Тогда отношения между писателем, уже широко прославленным его рассказами, и Художественным театром только еще устанавливались, нащупывалась для них почва. Андреев не скрывал, что — у него большая тяга к Художественному театру: «И уж если не нам быть друзьями и союзниками, так кому же? Ведь вы (Художественный театр) того же ищете, и не можете

не искать, — пойдем, значит, вместе... И как мне не обойтись без вас, так и вам, думается мне, я в свое время окажусь необходимым» [273]). «Правда, — пишет он в том же письме, стараясь определить себя, как будущего драматурга и «союзника» Художественного театра, — я груб,

Л. М. Коренева «Лиза»
«Бесы»

резок, иногда просто криклив, как озябшая ворона; у меня нет джентльменства языка и скорбной нежности чувств — и часто я сажаю читателя на кол, вместо того, чтобы тонким шприцом незаметно вспрыснуть ему яду, — одним словом, это крупные недостатки, от которых никогда, должно быть, мне не отделаться. Но поскольку в реальном я ищу ирреального, поскольку

я ненавистник голого символа и голой бесстыжей действительности — я продолжатель Чехова и естественный союзник Художественного театра».

Приблизительно через шесть лет, оглядываясь на прошлое Художественного театра, с которым у Андреева за эти годы уже не раз были нелады, отношения портились, — он писал: «Новизну свою он (т. е. Художественный театр) начал с очень старого А. Толстого. И новизна его в том, что он первый у нас (не знаю, как на Западе) захотел быть театром психологическим. До него люди на сцене имели только видимость, — он дал им душу; но это не так все заметили, как то, что и вещам он дал душу. До него не имели души ни комната, ни одежда, ни звонок в прихожей. И, давая душу вещам, он всю пьесу пропитывал той прелестью психологичности, которую одни называли «правдой», другие «настроением», третьи — какой то загадочной художественностью. И как естествен отсюда и даже неизбежен был путь к Достоевскому. Ставя Достоевского, Художественный театр кричал всем драматургам: вот что мне дайте — душу. И этим требованием своим Художественный театр кладет первый камень в основу театра будущего — ибо театр будущего не символичен, не реалистичен, — ибо театр будущего — театр души». Так относился к этому театру, так его оценивал, высоко и требовательно, писатель.

Начало сценической жизни Художественного театра и начало писательской жизни Леонида Андреева почти совпадают. Литературный дебют последнего — в дебютный год театра [275]). Но довольно долго, почти десять лет, пути их не встречаются. Андреев был уже не только очень популярным новеллистом, но и драматургом, был уже автором драм «К звездам» и «Саввы». Только тогда он и Художественный театр соприкоснулись.

Первая точка соприкосновения — «Жизнь человека», пьеса так характерная для Андреева, для его мироощущения и его «философии», для его недоумения перед жизнью, пьеса, пронзенная острою болью его души и его мысли. «Самая автобиографическая пьеса», сказал о ней Александр Блок [276]). Художественный театр в ту пору был уже в своей кратковременной полосе увлечения сценическим символизмом, сценическою стилизацией и схематизацией. Он уже поставил «Драму Жизни». Большая отвлеченность, схематичность «Жизни человека» шла репертуарно навстречу такой сценической тенденции. И так же увлекала в пьесе смелая широта, с которою ставилась проблема бытия, бунт против неба, допытывание у него последних ответов. Это не могло не показаться Художественному театру тем «большим театром», в отношении репертуарном, к которому он влекся. Все это пересилило неохоту ставить пьесу после того, как она уже была сыграна другим театром [277]).

Ф. Достоевский «Николай Ставрогин»

Эскиз декорации «в Скворешниках»
раб. худ. М. В. Добужинского

Еще сильнее, чем «Жизнью человека», театр был увлечен «Анатемою», — его большою темою, некоторыми его образами, Анатемы-Нуллуса — прежде всего; был увлечен как широкими постановочными рамками, так и социальною заостренностью. «Самая сильная сторона пьесы, — говорил Немирович-

О. В. Гзовская «Мирандолина»
Гольдони «Хозяйка гостиницы» — 1914 г

Данченко на публичной беседе об «Анатеме», устроенной в аудитории Политехнического музея — та, которая содержит в себе безгранично скорбную, вековечную песнь голодного люда о своих земных страданиях» [278]). Превыше же всего в «Анатеме» интересовала театр задача актерская, проблема внутренней актерской техники: доходить до самых сильных сценических воздействий, эффектов через максимальную искренность и простоту

переживания, или, точнее, через переживание простоты. Задачи собственно-репертуарная и собственно-сценическая, таким образом, тесно сплелись, и репертуарная ценность «Анатемы» значительно повышалась сценическими возможностями. «Это (т. е. достижения спектакля «Анатемы») в театре у нас считается самой большой победой, говорит Немирович-Данченко [279]), — потому что путем таких переживаний простоты можно подойти к трагическому». Разногласие с Андреевым подчеркивает эту тенденцию: «Даже сам Л. Н. Андреев, споря с нами, говорил, что предпочитает хотя бы картонное геройство на сцене, лишь бы геройство, а мы говорим, что ничего картонного мы не допускаем у нас на сцене. И геройство должно быть у нас в жизненной и простой передаче. И в «Анатеме» мы этого достигли — в этом наша внутренняя победа.»

Театр оценил драматургию Андреева, как психолого-трагический материал. Для него это были как бы некоторые prolegomena к спектаклям Достоевского, к которым он подходил именно так, с такими заданиями и требованиями от себя. Но после того, как работа над Достоевским была проделана, после того, как были сыграны «Карамазовы», — материал Леонида Андреева не мог уже не показаться недостаточно полновесным, недостаточно углубленными — его экскурсы в темные тайники человеческой души; и почувствовалась «картинность», пользуясь только что приводившимся эпитетом Немировича-Данченко, Андреевского богоборчества. Театр не отворачивался от Андреева, к каждой новой пьесе его приникал очень внимательно, с надеждами, — отходил с разочарованием.

Я уже упоминал, — «Катерину Ивановну» отстоял всецело Немирович-Данченко, и властью своего авторитета, и авторитетом своей власти в репертуаре театра, на себя взял ответственность за этот выбор. «Из газет я знаю, — писал ему Андреев, — что весь ваш театр, включая Станиславского, был против пьесы, что вам пришлось бороться, что, в конце концов, вы один смело взяли на себя ответственность за „Катерину“. На этом основании Андреев отказывается (познее согласился) сделать изменения в четвертом акте, как ему предложил, смущенный неуспехом спектакля и протестами зрительной залы, Немирович-Данченко: — «малейшая переделка теперь (подчеркивает Андреев) будет иметь тот смысл, что вы признаете их правыми, а себя заблуждавшимся, передадите критический жезл в их руки».

Может быть, не без некоторого влияния портящихся отношений с театром, Андреев тогда же писал еще: «не будет ли благом для Художественного театра «провал» Катерины? Говоря по правде, Художественный театр давно отвык от борьбы». «Желая того или не желая, театр борьбы стал

образцовой сценой, чем-то почти-что императорским, каллиграфией, искусным переписчиком на-бело старых черновиков» [280]).

Характеристика эта действительности отвечала весьма мало; но она характерна для взаимоотношений автора и театра в новой фазе этих

К. С. Станиславский «Кавалер Риппафрата»
«Хозяйка гостинницы»

отношений. Как расходились самооценка и оценка Андреевым театра, так же расходились самооценка и оценка Андреева театром. Два этих расхождения отчетливо чувствуются в последующих многочисленных письмах, и интимных, и полу-официальных, предназначаемых Андреевым для Совета Художественного Театра. Постановка „Мысли“ [281]) временно

улучшила отношения. «Мне, главное, почему так важен успех — писал Андреев [282]), — чтобы Художественный театр не отказался от намерения привлечь меня поближе, — очень хочется поработать с Вами, подышать театром, а не издали воспевать его. Еще никогда я не был так театрален, как теперь, и впервые, кажется, серьезно задумываюсь, что лучше: запах весенней березы, или свеже намазанных декораций»?

Но прошло несколько месяцев, — этот лад опять разлаживается, повидимому, из за того, что «Мысль» ненадолго удержана театром в репертуаре Андреев пишет о том, что театр «грубо поворачивается к нему спиной», — что «в Художественном театре кто-то или что-не любит меня упорно и решительно» [283]).

После «Мысли» Художественный театр Л. Андреева не играл. Было предположение поставить его трагедию «Самсон в оковах», которою сам автор очень дорожил. «Самсон в оковах, — писал он Немировичу-Данченко, — есть опыт трагедии психологической, и опыт удавшийся. Дух остается на трагической высоте, но из тела не вылезает, слит с ним в единое живое; и чувства даны как таковые, а не в идее, не в божественно вневременном отвлечении... И здесь метод правды и переживаний, т. е. психологический подход может получить полное для себя торжество, пожалуй даже небывалое». [284]) «Скажу еще, прибавляет он далее в этом обширном письме, — недавно я клял людишек за отсутствие трагического чувства, но в то же время выражал надежду, что таковые могут появиться, и теперь мне кажется, что трагическое уже начинает овладевать душами». Вероятно, оценки автора и театра не совпали. Во всяком случае, постановка «Самсона» не осуществилась, — в значительной мере, повидимому, потому, что Качалов, считавшийся единственным в труппе возможным исполнителем роли Самсона, очень неохотно соглашался ее играть, не видел себя в этой роли, ее не чувствовал.

Так отношения между театром и этим автором окончательно порвались. Драматургия Л. Андреева перестала быть репертуаром Художественного театра. Конечно, причина была не в том, что «что-то или кто-то не любил упорно и решительно», и не совсем в том, что театр стал «каллиграфией», что театр успокоился и отстает от трагического бунта поэта. Самые свойства, художественные, этого бунта перестали удовлетворять. И потом, начинал обозначаться в репертуарных устремлениях некоторый новый уклон.

Любопытно, что в эту новую сторону подталкивал театр и сам же Леонид Андреев. Это он указывал Художественному театру на «Розу и Крест» Блока, как на ценный ему репертуарный материал. «Прочел на днях «Розу и Крест» Блока — пишет он руководителю театра, — и показалось мне, что эта пьеса

могла бы пойти в Художественном театре: есть в ней душа». «Я снова напоминаю вам о трагедии Блока «Роза и Крест», о которой писал еще осенью, и всей душой моей заклинаю вас поставить ее вместо Сургучевской ремесленной драмы». «Трагедия Блока «Роза и Крест» вещь поистине замеча-

Р. В. Болеславский «Фабрицио»
«Хозяйка гостинницы»

тельная, что могу говорить с особенно спокойною уверенностью, не состоя с оными символистами ни в дружбе, ни в свойстве. И если можно было до сих пор хотя с некоторой натяжкой обходить Соллогуба и Блока и остальных, то теперь, когда в наличности имеется такая вещь, — упорство театра переходит в односторонность и несправедливость». И очень любопытная прибавка: «Ставя ее (трагедию Блока), театр нисколько не отойдет

от заветов правды и простоты: лишь в новых и прекрасных формах даст эту правду и простоту» [285]).

Может быть, именно оттого, что театр, как думал Андреев, «не отошел от заветов правды и простоты», оттого, что попробовал сценически воплотить тончайшую и иной художественной структуры поэзию «Розы и Креста» только своими прежними сценическими методами, когда-то давшими ему максимальное торжество в спектакле Достоевского, — пьеса Блока и не стала спектаклем Художественного театра. В репертуарном его облике не прибавилась эта прекрасная черта — Александр Блок, хотя театр искреннейше этого хотел. Его сценизм оказался к тому неприспособленным. Сам Блок это отчетливо почувствовал в ходе работы Художественного театра над «Розой и Крестом». Он писал (17 Апреля 1917 года) матери из Москвы: «Ему (Станиславскому) «Роза и Крест» совершенно непонятна и ненужна, по моему, он (хитрит с самим собой) притворяется, хваля пьесу» [286]).

При первом знакомстве с пьесой, еще до того, как на нее указал театру Леонид Андреев, она Станиславскому не понравилась, как будто не заинтересовала. Во время весенних гастролей театра в Петербурге в 1913 году (приблизительно тогда пьеса была окончена) Блок пригласил к себе Станиславского, прочел ему «Розу и Крест», — вопрос о включении ее в репертуар даже не был поднят. И только в 1915 г. — может быть — и под влиянием приводившихся выше настояний Андреева — об этом зашла в театре речь. В одном письме Блок пишет: «А. Н. Чеботаревская сообщала, что Немирович-Данченко тоже «думает» (о постановке «Розы и Креста») и сказал кому то об этом» [287]). Вскоре затем, в марте 1916 г., театр известил об этом Блока и пригласил приехать в Москву для первых работ по постановке пьесы. Блок тотчас же откликнулся на приглашение, приехал [288]). Как будто работа закипала. «Каждый день в половине второго хожу на репетицию, расходимся в шестом часу, — писал он матери 31-го марта [289]). — Пока говорю, главным образом, я: читаю пьесу и объясняю. Еще говорит Станиславский, Немирович и Лужский, а остальные делают замечания и задают вопросы», — писал Блок. Еще через несколько дней Блок писал: «Работаем каждый день, я часами говорю, объясняю, как со своими.» Первоначально режиссером был Немирович-Данченко при ближайшем участии Лужского. Большая часть пьесы была срепетирована, налажена. Затем «Роза и Крест» перешли к Станиславскому. У него был свой план постановки, отличный от первоначального. «У Станиславского какие то сложные планы постановки, которые будем пробовать», — писал Блок. Спектакль стал делаться заново. Но, повидимому, что-то не ладилось. Оттого энергия падала. Блока

известили, что работа откладывается на осень. Весною следующего года Блок писал: «уверенности в том, что пьеса пойдет на будущий год, у меня нет». Впрочем, работа не прекращалась; Добужинский сделал эскизы деко-

Л. М. Леонидов «Керженцев»
Л. Андреев «Мысль»—1914 г

раций, и Блок нашел их очень красивыми. «Боюсь, прибавляет он в письме от 22-го Мая, — что четвертое действие слишком пышно». В 1918 году Блок побывал раз в Художественном театре, виделся со Станиславским. Мысль ставить «Розу и Крест» все еще не была оставлена, меняли исполнителей, «Станиславский пробовал еще новый способ постановки» [290]).

Было ясно, — метод психологический и реалистический, который применялся Станиславским, не давал того результата, был непримирим с характером произведения, с его романтизмом и символизмом. Так задача, ставимая «Розою и Крестом» сцене, не разрешалась, как оказалась она, несколько позднее, по приблизительно тем же причинам, неразрешенною в спектакле «Каина» [291]). Метод Художественного театра — громадной ценности, и сценическое искусство Художественного театра — громадной прелести и значительности. Но этот метод — не панацея, и это искусство — не всеобъемлющее. Мечта о «Розе и Кресте» рухнула [292]).

Театр признал это. Поэт, кажется — при содействии руководителя Художественного театра, продал пьесу театру Незлобина. Но и там постановка ее не была осуществлена. Прекрасное творение Александра Блока осталось вне театра. Может быть, оно еще найдет в нем свое место. Кто знает, может быть — в Художественном же театре... Знаю, что Немирович-Данченко опять мечтает о «Розе и Кресте»...

Я уже отмечал, на основании цифр репертуарной статистики Художественного театра, что с течением времени пропорция между спектаклями двух групп — драматургии новой и драматургии старой, условно говоря — классической, — стала заметно меняться, и в совершенно определенном направлении: цифры по первой группе обнаруживают тенденцию к понижению, цифры по второй группе — к росту. Я приводил пропорцию для первого семилетия (1898 — 1905): на долю первой группы приходится три четверти всего количества поставленных спектаклей; на долю второй — одна четверть.

Если подсчитать цифры следующего семилетия (1906 — 1913; сезон 1905 — 1906 надо исключить, он был очень короткий, оборвался, имея лишь одну постановку), — окажется, что они для обеих групп почти сравнялись: по первой группе — 12 спектаклей, по второй — десять. Так выросла репертуарная тяга к «классикам». Правда, на начало этого же семилетия приходятся и самые новаторские спектакли («Драма Жизни», «Жизнь Человека»); но это как бы последнее напряжение новаторской тенденции в репертуаре, последние ее вспышки. И определенно крепнет тенденция обратная, тяга к классикам, иностранным (Шекспир, Мольер, Гольдони), особенно — к нашим отечественным. Как раз на эти годы приходятся постановки «Горе от ума», «Бориса Годунова», «Ревизора», т. е. бесспорнейших, самых основных ценностей русской драматической поэзии, классических par excellence. В эти же годы театр делает попытку включить, наконец, в свой репертуар комедию Островского («На всякого мудреца довольно простоты») и дважды обращается к драматургии Тургенева («Месяц в деревне» и спектакль трех его

Гольдони «Хозяйка гостиницы»

Эскиз костюма «Мирандолины»
раб. худ. А. Н. Бенуа

пьес — «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка»).

В этом семилетии уже ни один театральный год не обходится без такого спектакля, причем именно он является самой большой, значительной и характерной для театра работой года, сезонным центром. В некоторые сезоны — две такого характера постановки (например — «Месяц в деревне» и «На всякого мудреца»... — сезон 1909—1910); в одном сезоне этого периода, 1911 — 1912, все постановки — этой категории: («Гамлет», спектакль малых Тургеневских пьес, «Живой труп»).

Е. Б. Вахтангов «Крафт» «Мысль»

Для последующего периода (с осени 1913 и до конца) цифры таковы: по первой репертуарной группе — три спектакля, по второй, старой или классической — 7, — перевес более чем вдвое. В ряде сезонов: 1917 — 1918, 1919 — 1920, 1921 — 1922 — только по одному новому спектаклю, и каждый — старого автора (Достоевский — «Село Степанчиково», Байрон — «Каин», Гоголь — «Ревизор», с совершенно новым составом исполнителей по сравнению со спектаклем этой комедии 1908 г.). Формально Леонид Андреев был прав, когда говорил, о «каллиграфии», о «переписке на-бело» старых оригиналов. Только «переписка на-бело» — репертуарная, так сказать, не сценическая.

Если, наконец, подсчитать цифры по все тем же двум репертуарным группам за весь срок с 1906 г. до отъезда театра осенью 1922 г. в долгое заграничное путешествие, получим цифры: для новой драматургии — 15, для классической — 17. В начальные годы жизни Художественного театра спектаклей новой драматургии — в три раза б о л ь ш е спектаклей старой драматургии, в последние годы — спектаклей новой драматургии больше чем вдвое м е н ь ш е спектаклей старой драматургии. Так значительно изменился, существенно перестроился репертуарный облик театра.

Стоит, в целях более точной характеристики, отметить еще распределение цифр в пределах второй группы, по двум ее составным частям, русских и иностранных авторов. Из семнадцати «реставраций» за период с 1906 года до конца обозреваемого четвертьвековья на долю русской драматургии приходится 13 спектаклей, на долю Западноевропейской — лишь 4. Та-

ким образом, Художественный театр (в двух третях его жизни) можно определить, поскольку речь идет о репертуаре,—как театр русских классиков. Это определение может прозвучать как парадокс,—так оно расходится с ходячим представлением. Но под этим определением—твердый цифровой фундамент.

Такое изменение репертуарного облика было постепенное, но настойчивое и слишком определенное, чтобы счесть его чем то случайным или лишь прихотью вкуса. Чем обусловливался такой новый уклон, тот курс, который был взят репертуаром Художественного театра? Искать ли эти причины во-вне, или прежде всего внутри самого театра? И если внутри,—было ли это выражением самостоятельной и самодовлеющей репертуарной тенденции, или она сама, эта репертуарная тенденция, была выражением тенденции сценической, ею обусловливалась?

Хронологически начало нового курса, передвижение центра тяжести репертуара от новой драматургии к старой приблизительно совпадает со временем нашей первой революции, точнее,—со спадом революционной волны, революционного настроения в обществе. Не следует, однако, думается мне, преувеличивать значение этого хронологического совпадения и от него заключать к причинам. Общественные настроения непременно влияют на театр, явственнее всего—на его репертуар. Вокруг—театральная среда воздействует. Но вряд ли тут нужно искать подлинную причину занимающего нас сейчас явления в жизни Художественного театра. Не из общественного настроения вырос его новый репертуарный курс. Так оценивает и сам театр. Причина была заложена в нем. Там следует ее искать: в «сцене» Художественного театра. Хотя перемена была репертуарная, но по существу она была порядка сценического. И если отрыв репертуара от острой современности и некая сдача новаторской, в смысле драматургии, позиции могли оцениваться, как регресс, то в смысле сценическом это было явление характера прогрессивного. Оно говорило не об упадке силы, не о притушенности, но о напряжении силы, об еще более ярком горении. Художественный театр не прятался в тихую заводь старого, классического репертуара, укрываясь от бурь, но напротив, старался выйти на широкий простор, вывести на него свое сценическое искусство.

Он не сворачивал своего знамени,—он шире развертывал его. На знамени же было написано (я выше уже цитировал эти слова «основная цель театра заключается в художественной передаче жизни человеческого духа»); «духовная значительность». И сценический путь к этому—углубленный психологический подход, техника искреннего, правдивого и верного пережива-

ния. Поиски репертуарного материала все более определялись и направлялись этим. Так направляемые поиски и привели к «классикам».

Не пиэтет, не какой-либо художественный фетишизм и не стремление успокоиться в тихой, освященной прошлым, пристани привели к ним. Но лишь то, что только в материале этой классической, художественно-полноценной драматической поэзии сцена Художественного театра находила простор для того своего творчества, которым к этой поре превыше всего и почти единственно дорожила. Она пристально и жадно приглядывалась к новейшей драме. И отходила от нее с разочарованием. Но каждый раз, когда останавливала внимание на лучших образцах старой драмы,—в ней, то и находила возможность и простор для своего нового правдолюбивого и духолюбивого творчества и для своих методов. Иногда старая форма казалась не податливой, узкой, но она содержала нужное театру, его сцене. Не оказывалось этого нужного в драматургии новейших форм.

Так выгибалась репертуарная линия.

Репертуар расценивался сценически—и это совпадало с высшею поэтическою художественностью. «Реставрационным», репертуар был лишь по виду. А привлекательность новизны, в силу лишь этой самой новизны, так сильная в молодые годы Художественного театра,—она значительно ослабела для театра возмужалого.

Да, наконец, и самая эта новейшая драматургия в годы первой молодости театра была много ярче талантливее, искреннее, моложе, чем в годы его зрелого возраста. Тогда был Чехов, тогда был молод и силен Гауптман, тогда засверкал Гамсун, был буйно-талантлив Горький,—теперь их зенит был позади. Они были как бы своими собственными эпигонами.

Художественный театр всегда хотел быть «большим» театром, театром значительного репертуара, больших духовных ценностей. Во вторую пору своей жизни он увидал, что таким он может быть, по крайней мере—в данный момент, только с классиками. Театр хотел быть, теперь—много сильнее, больше,—театром душевной правды. И он увидал, что таким может быть—только со «стариками», потому что в них есть не стареющая, вечная юность.

Эта же вторая тенденция, эта воля сцены к максимальной душевной правде—определила и то, что в старом драматургическом запасе Художественный театр преимущественно останавливался на произведениях русских. «Искатели художественной правды, непримиримые враги всего надуманного, вымученного, напряженного,—они чувствуют, что дело истинно-художественного сценического воплощения тем более удается артисту, чем глубже

его духовное и органическое сродство с драматургом и его героями, чем ближе ему эти герои, по темпераменту, по всей своей художественной плоти и крови. Уже одного этого достаточно, чтобы живой театр обратился прежде всего к творчеству родных драматургов»,—так передает (не их словами), мысль руководителей Художественного театра автор статьи «За сценою Художественного театра» [293]). Так сложилась, сценическим воздействием изнутри, та репертуарная статистика, показание которой я выразил словами: театр русских классиков. Такое обозначение не так выразительно для второго репертуарного периода, как «театр Чехова»—для первого, и оба—не исчерпывающие. Но оно для этого репертуарного периода наиболее существенное.

Внимание не может не остановиться на одной особенности второго, позднейшего, репертуарного лика Художественного театра, на одной черте, так сказать, отрицательной: на почти полном отсутствии Островского, этого первоклассного русского драматургического поэта, так богатого театральным материалом. Ведь его 50 с лишком пьес — золотая россыпь драматургии, и давно изжито мнение, что ее ценность—только преходящая, временная, обесцененная смертью изображавшегося в ней быта. Если для первого семилетия Художественного театра, с торжествующею тенденциею драматической новизны, с новаторским упоением, это понятно, легко объяснимо, то для поры последующей, с ее русско-классическим курсом, это кажется загадочным, почти—репертуарным недоразумением.

За весь этот долгий, многосезонный срок театр осуществил лишь один спектакль Островского («На всякого мудреца»), количественно сравнял его в своем репертуаре с совсем не-драматургом Салтыковым и поставил ниже Тургенева, который в драматургии все таки, при всех громадных достоинствах, случаен.

То, что Островского много играли и играют другие сцены,—не могло смутить и остановить Художественный театр: поставил же он дважды «Ревизора», который есть в репертуаре всех больших русских театров. Дневники репетиционной работы Художественного театра, в которых отражается, в деловых записях, зрителю невидимая жизнь театра, свидетельствуют, что мысль театра, его репертуарные поиски неоднократно останавливались на Островском. О равнодушии, об игнорировании не может быть речи. Так, разновременно в репертуарных предположениях фигурировали, и не как смутные тени,—«Бесприданница», «Сердце не камень», «Волки и овцы», и уже велась усиленная работа над этими комедиями [294]); «Гроза» [295]), «Лес» [296]), раза три включавшиеся, в более поздние годы, в репертуарный план. И этот перечень—не исчерпывающий. Ни одна работа не была доведена до конца,

ни одно предположение не было осуществлено и претворено в спектакль. Работу начинали—и бросали, чувствуя ее неудовлетворительность и свою неудовлетворенность ею.

Ф. В. Шевченко «Настасья Ивановна»
Салтыков (Щедрин) «Смерть Пазухина» — 1914 г.

Я думаю, для двух репертуарных периодов Художественного театра, о которых я выше говорил, причины отсутствия Островского были несколько различные. В первом, с его новаторскими увлечениями, Островский, думается, вообще не очень уж увлекал, потому легко выпадал из поля внимания театра. Иное интересовало. И потом, была понятная у «молодых, буйных сектантов» страсть — прежде всего не быть такими, как другие; был страх —

только повторить то, что делали «старые» сцены. А у Художественного театра, и в его юные годы, было слишком много вкуса, чтобы подвергать Островского легкомысленной новаторской ломке, как это, в самое последнее время, делали некоторые стремительные театры. Существенно же обновить сценически Островского, его не уродуя, не насилуя его стиля и не ломая его формы, — для этого театр был слишком слаб. И он просто обходил Островского, благо тогда к нему и не очень уж влекло.

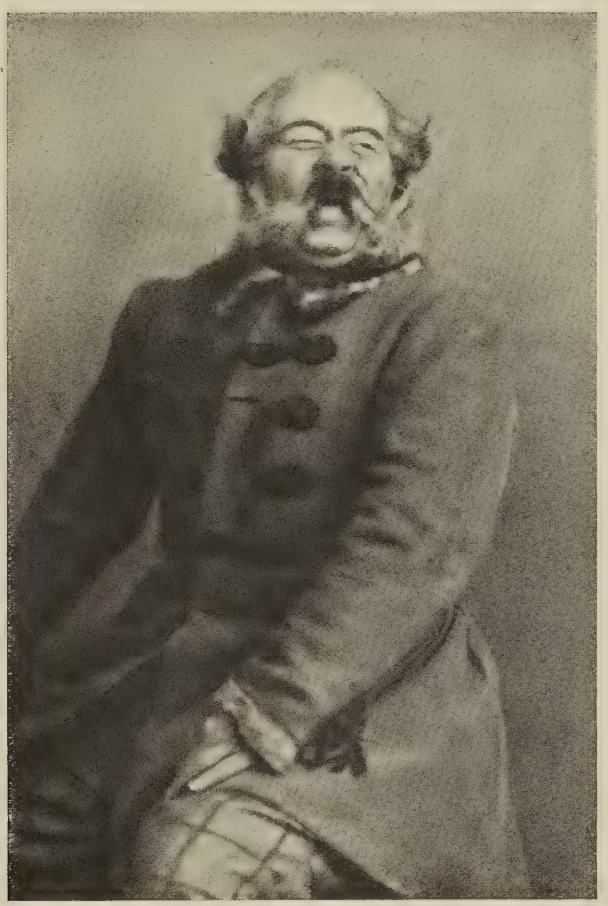
Позднее, во вторую полосу, когда явственно определилась тяга к классикам русского театра, — отношения изменились. Островский влек. Размышления о репертуаре все чаще приводили к нему. Как мог, например, Художественный театр, с его сценическими задачами и устремлениями, с его лозунгом о «художественной передаче жизни человеческого духа», не мечтать о Катерине Кабановой и о всей этой замечательной русской трагедии, которой «подобного произведения, как драмы, в нашей литературе, — писал Гончаров, — не было».

Но основной сценический подход театра — он так трудно применялся к Островскому; почти панический страх театра перед театральностью, как сценическою условностью, нарочитостью — он еще увеличивался перед Островским, потому что Островский, при всей своей громаднейшей правде, и правде душевной, психологической, — никак не меньше, чем жанровой, бытовой, — вместе с тем существенно «театрален». В нем есть, хотя и прекрасная, условность. Его замечательная речь — не просто жизненная речь. Его пафос — какой то совсем особый, своеобразный, словно немного наивный. Островский — умилительно-простодушный и тихо-мудрый. Такова его личность, и она сквозит в его творениях, хотя Островский признается строго-объективным. Сочетание всех этих черт и делало Островского для Художественного театра таким трудным сценически, технически.

Конечно, трудное заманчиво. «В наши внутренние задачи входит борьба со всякими сценическими штампами, — говорил Немирович-Данченко в беседе по поводу постановки «На всякого мудреца». — Островский, художественный талант которого нельзя не ценить, это драматург по специальности в нашей литературе, первоисточник той русской драмы, которая имела в виду именно сценические требования и создала сценическую традицию, т. е. кучу актерских штампов. Побороться с этими штампами у самого их первоисточника, извлечь из Островского все, что есть в нем характерного для его литературной индивидуальности и по настоящему художественного, т. е. поддающегося при сценическом воплощении более глубокому и обобщенному истолкованию, — вот что занимало нас». Можно так

понять это заявление руководителя Художественного театра, что задачею было, среди других задач, — и «де-театрализовать» Островского, все в нем внутренно оправдать.

И если это для театра было заманчиво, то это было в такой же мере трудно. Или «традиция», некая театральность, Островскому-драматургу



Н. О. Массалитинов «Живновский»
«Смерть Пазухина»

органически присущая, брала верх, а этого не хотели; или Островский начинал опрощаться, делался более бедным, и как то искажалась его стихия этого также не хотели. В неподписанной статье, но исходящей от Художественного театра, так сказать — официозной, я нашел такое признание: «Островский Художественного театра — «недоговоренный Островский», в том смысле недоговоренный, что тот новый подход к нему, который явственно

ощущался в мечтах театра, на деле не был вскрыт до конца»[297]). Сопоставление этих двух признаний театра, разделенных больше чем десятью годами, позволяет отчасти разгадать загадку отсутствия Островского в репертуаре. В мечтах Художественного театра — «свой театр Островского», у него — стремление «раскрыть то его (Островского) восприятие мира, которое побуждает его глядеть на всех грешных людей, попавших в круг его наблюдений, с эпически-улыбчивым, или эпически-скорбным взглядом». Это определение второго признания — не очень уж четкое, недостаточно вводить в содержание «мечты». Отчетливо во всяком случае то, что осуществить желаемое не удавалось. Может быть, последняя причина и разгадка — в том, что, «правдолюбие» Художественного театра оказывалось тут несколько односторонним или недостаточно поместительным, чтобы вместить вполне и театральность Островского, как не сумело оно вполне вместить стиль Пушкинских малых драм. Художественное правдолюбие должно быть многогранно; тут какая то грань еще не отшлифовалась. И Островский остался «недоговоренным».

Нужно думать, он еще будет театром «договорен». Думать так позволяет осуществленный спектакль Островского — «На всякого мудреца»[298]). Не весь он был удачен; но некоторые его части, и очень существенные, были великолепны, полны художественного интереса и значительности, в некоторых фигурах полно и верно, притом — в новом, своеобразном освещении, — раскрывался их смысл, и психологический, и социальный и бытовой. Новый подход, нисколько не заключающий желания перевернуть пьесу вверх дном, — уж стал давать тут, в этом первом спектакле («Снегурочка» третьего сезона — не в счет), свои хорошие результаты[299]).

XI

Театр — это актер. Театральное искусство — искусство сценическое, т. е искусство актерское. Я уже приводил всякие ограничения, оговорки, поправки к этой формуле. Я говорил, как об очень существенном элементе театра, об авторе, о поэтическом слове в драматической форме. Я говорил, как об очень существенной силе театра, о режиссуре, об ее организующем начале. Но, при всех таких оговорках, формула в существе — верная. Как всякий театр, Художественный театр — прежде всего сочетание его актерских сил; его искусство — искусство его актеров; его творчество — соединение, гармоническое сочетание их индивидуальных творческих актов. В конечном счете и в определении упрощенном, элементарном, но глубинно верном, Художе-

ственный театр (как и всякий театр), это — как играют такие-то и такие-то то-то и то-то, и какими чертами объединяется их «игра».

На театре не может не лежать отчетливая печать составной личности сценического коллектива, в котором индивидуальности лишь сочетаются, но не поглощаются, не растворяются. Напротив, сцена тем художественно выше, полноценнее, чем отдельные артистические индивидуальности, не ломая целого, не выпадая из его общего строя, полнее выкристаллизовываются, и именно — как особые, богатые своеобразием, отличностью индивидуальности. В этом отношении искусство театра, хотя оно и заключено в коллективистическую оболочку, ничуть не отличается от других художеств.

По этой же причине чрезвычайно трудно определить актера Художественного театра «вообще», дать такой суммарный его образ, который хотя сколько нибудь вмещал бы многообразие индивидуальностей. Конечно, есть и общие черты, потому что общие методы сценической работы, творческий прием, сценическая атмосфера и обстановка, в которых это творчество протекает. Некоторые признаки отличают коренного актера этого театра. Но если отвлечь такие общие черты и признаки и соединить, — образ получится только очень схематический, без трепета и полноты живого содержания. Если вывести за скобку общее Станиславскому и Москвину, Качалову и Леонидову, Лилиной и Германовой, Грибунину и М. Чехову — это бесспорно-общее будет мало похоже на каждого и мало характерно для каждого из них, не выдаст существа ни одного. Это выведенное за общую скобку даже не даст типа актера Художественного театра. И ближе к живой правде говорить во множественном числе: об актерских типах, а не об актерском типе этого театра.

Потому что нивелирующей тенденции в Художественном театре нет, сколько ни толковали об этом вкривь и вкось. И не могло быть. Актерская индивидуальность непременно взбунтовалась бы. Энергией своего таланта парализовала бы такую тенденцию, опрокинула ее и тем в конец разладила бы строй театра. Нивелировка, конечно, могла бы итти от режиссера. Но «режиссер, который вздумал бы учить актера играть пьесу, заставил бы его так-то играть свою роль, — такого режиссера... такой режиссер никуда не годится», «режиссер должен видеть внутренний узор души актера», вот категорические заявления Станиславского. А ведь именно он, Станиславский, выставлялся молвою и некоторою частью критики как главный нивелировщик актерских индивидуальностей Художественного театра, по страсти и принципу; он — так не раз говорил в азарте полемики, — спит и видит, как бы всех остричь под одну гребенку и заставить маршировать по сцене по его

указке. Весь внутренний сценический путь Художественного театра, его сценическая история, взятая в широкой схеме, — есть процесс кристаллизации актерских индивидуальностей.

Однако, некоторый общий минимум, как я указывал, все таки имеется. Как есть печать актеров на театре, так есть и печать театра на актерах. Я не говорю тут о чертах моральных: о большой добросовестности, о большой преданности его делу, о горячей заинтересованности в нем, иногда — даже до исключительности, о взаимной гордости [300]), о значительной серьезности. Эти черты присущи каждому не-случайному актеру Художественного театра, равно как и большая сценическая дисциплинированность. У них в этом отношении четкая этика. Чтение записей в «Дневниках репетиций» (иногда они записаны рукой Станиславского) убедительно показывают, с каким ригоризмом встречалось всякое проявление недисциплинированности. Я не имею ни права, ни желания вводить «за кулисы». Я не могу поэтому приводить подкрепляющие факты. Фактичность изложения тут и не нужна. Я передаю лишь свое общее впечатление и утверждаю его, как точный вывод и из моих непосредственных наблюдений, и из записей упомянутых «дневников». Но, повторяю, не об этих чертах, так сказать — театрально-этических, сейчас речь, хотя и они — не безразличные в типичном облике актера Художественного театра. Говорю об общем сценическом, собственно-актерском.

Это общее, во-первых, — в характере взаимоотношений актера и режиссера или режиссуры, значительно ином, чем это было на других сценах. Для всех стадий Художественного театра определительно, что актер здесь не мыслит себя вне режиссуры, в какой нибудь оторванности от нее. Это непременно отражается на актерском облике. В Художественном театре актер, совсем не отрекаясь от качества самостоятельного творца, создателя образа, — в то же время добровольно, через акт художественного самоограничения, признает некое верховенство режиссера — в определении общего характера, стиля и основного смысла спектакля. Он, актер, как бы ни был ярко-индивидуален и сильно талантлив, — всегда чувствует себя частью целого которая не должна, не может из нее выпирать [301]).

Чувствование перспективы целого и непременное доверие к режиссуре — это характерные черты для актера Художественного театра, и это сколько нибудь существенно не изменилось в процессе кристаллизации индивидуальностей и роста талантов. Это было и результатом очень крупного масштаба режиссерских сил, который не мог не импонировать; но это было и результатом или выражением сценического принципа и еще больше — чувствования

театра. Так воздействовала атмосфера театра; но это проникало в самое существо актера Художественного театра, становилось его второю актерскою натурою. В Художественный театр иногда (не часто) попадали актеры с большим сценическим стажем (например, Леонидов) которым вот такое

В. И. Качалов «Дон Жуан»
А. С. Пушкин «Каменный гость» — 1915 г

чувствование сцены, такое отношение к режиссуре сначало было чуждо. Но указанная черта быстро и полно проникала и в них. Иначе они не могли ассимилироваться с театром, непременно ощущали себя в его организме, как некое инородное тело. И, наконец, от него отрывались. На первый взгляд этот отрыв мог казаться только результатом случайных причин. Но

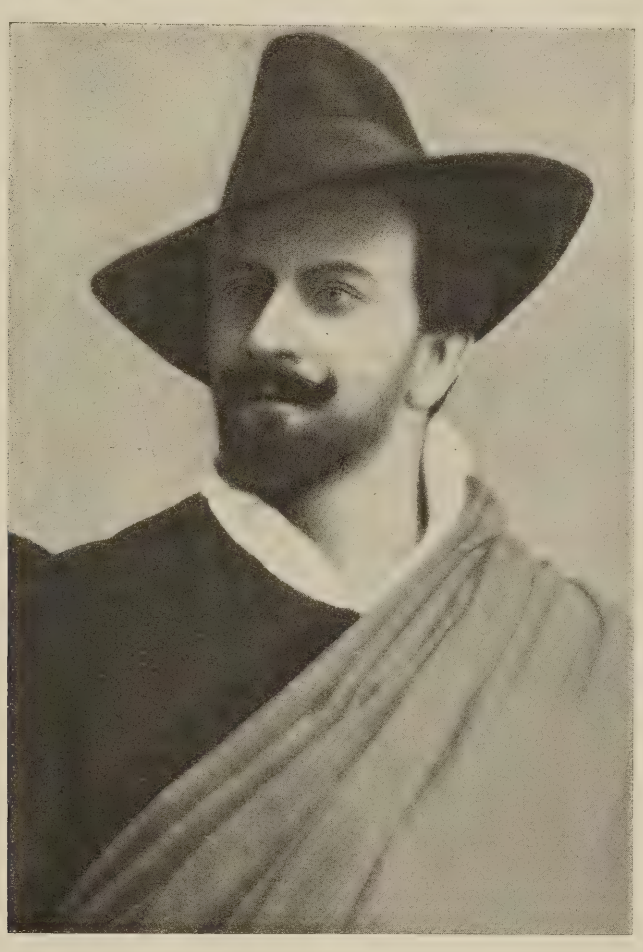
подлинная причина, истинный корень — в сейчас указанном. Так по-моему, случилось, что не ассимилировалась с театром и выбыла из него О. В. Гзовская.

Но эта черта претерпевала на протяжении истории Художественного театра некоторые изменения. Они — в мере подчиненности режиссеру, и их ясное направление — в сторону понижения этой меры. Значительнее всего она — в начальные годы театра. В эту пору режиссер проделывал и некоторую часть работы актера. Он давал ему общий, основной узор роли, расставлял вехи на ее путях. Иногда режиссер даже искал для актера и форм выражения, подробностей исполнения: когда сам актер был еще бессилен сыскать нужные формы, самостоятельно расцветить узор. Конечно, это отражалось на облике актера. Он был творцом, но он был и учеником. Его воля не подавлялась, но внимательно, заботливо направлялась. Актер смотрел глазами режиссера. Не у всех актеров первого призыва это было в одинаковой мере, но в той или иной степени это чувствовалось во всех.

Затем мера подчиненности стала понижаться, наростала самостоятельность, в одних — скорее, в других — медленнее, — и постепенно установилось то верное взаимоотношение между актером и режиссером, которое выше изображено и которое можно признать типичным. Оно гармонично уживалось со всякими индивидуальностями Художественного театра. Выражается же оно конкретно в следующем (буду говорить словами Станиславского): «режиссер должен видеть, так сказать, внутренний узор души актера и назначить роль ему в соответствии с этим узором», «когда актер уклоняется от внутренней логики своей игры, соскальзывает с внутренней закономерности ее, — дело режиссера напомнить ему об этом, указать случайное и фантастическое в его игре и вернуть его к действительности. Не волею, но своим лучшим и более цельным и проникновенным пониманием пьесы, которую он ставит. Но и в этом случае отнюдь он не должен распоряжаться актером: он обязан убедить его».

Да актер, обычно, и не дожидается, когда начнет действовать этот режиссерский корректив; часто он первым вызывает действование корректирующей силы. В этом сказывается то большое доверие к режиссуре, которое я отмечал, как характерную черту в облике актера Художественного театра. Леонид Андреев приводит такую сцену из репетиционной работы: «актер вдруг кладет тетрадку, а то и отбрасывает ее и говорит: «Владимир Иванович (т. е. Немирович-Данченко), я не знаю, чем мне жить» (т. е. в данном моменте роли). И дальше актер поясняет примерно следующее: «Здесь сказано, что он улыбается, а у него нет никаких оснований улыбаться. И вообще я не вижу, чем тут жить: все какая то случайность» [303]). Эта сценка еще

понадобится мне для другой цели. Пока же нужна, как наглядное и характерное выражение доверчивого отношения к режиссеру, к его корректирующей силе. Чего не может сыскать вдумчивость самого актера, подсказать его чуткость,— то должен, потому что может (актер в это верит), досказать, вскрыть ре-



В. И. Качалов «Дон Жуан»
«Каменный гость»

жиссер. Он призывается и приходит не с менторской указкой, но с чуткой, изощренной душой художника. Он — как бы последнее прибежище и надежный якорь... Конечно, зритель видит лишь результат, не видит режиссерской в нем доли. Я уже приводил любимое выражение Немировича-Данченко: «Режиссер должен умереть в актере». Но, умерший, он в актере живет. И хотя это не видно, это типично для актера Художественного театра.

Была еще другая черта в актерском типе, в «среднем», пользуясь термином статистики, актере Художественного театра первой поры (сколько-нибудь точные хронологические грани установить тут совершенно невозможно, это—процесс текучий, разными актерами проделывавшийся в разном темпе): склонность к подчеркнуто-характерному, к броскому внешнему знаку образа. Эта броская деталь могла быть в гриме, в жесте, в манере говорить, в каких то интонациях. Было типичным для актера Художественного театра этой начальной поры пристрастие к «тикам», к говору, заиканью, часто повторяемому жесту руки или головы, к особой походке и т. п. Все это можно объединить в определении: внешняя изобразительность, сценическая наглядность характеристики. Можно бы привести очень много примеров тому из актерской практики первых лет. У самого Станиславского был к этому, к такой сценической наглядности, — большой вкус. И он заражал им других. Некоторые из актеров Художественного театра совсем отошли от этого; другие, хоть и в более утонченном виде, сохранили навсегда. Оттого я и указывал, что ближе к правде говорить не о типе, а о типах актеров

В связи с этим нужно отметить и еще одно: такие броские, подчеркнуто-характерные детали, такие знаки характеров иногда не выростали из образа, не были каким то последним внешним выражением «души», — но задумывались (иногда выдумывались) предварительно и обособлено, а уж затем приставлялись к образу, точно наклеивались на него. И иногда, когда выдумка, фантазия, изобретательность актера была бедна, — приходил и тут на помощь режиссер; Станиславский по этой части изобретателен неистощимо и легко придумывал за актера. Есть в некотором роде «классический» тому пример: особый акцент для Шейлока-Дарского был придуман (и очень неудачно, вразрез с характером произведения) Станиславским и, так сказать, наложен на исполнение.

Позднее Станиславский объяснял такое тяготение к броскому, подчеркнутому, выпирающему — практически: внутренние силы актеров были еще слабы, и в такой внешней выразительности и занимательности виделось средство заслонить от глаз зрителя эту слабость, как бы обмануть его такою сценической аммуницией. «Чтобы скрыть неопытность молодых актеров и помочь им в их непосильной задаче, нужен был эффект, ослепляющий и спутывающий зрителя»; «утрировка допускалась для того, чтобы скрыть нетвердость их первых шагов» [304]). Может быть, это и так, может быть, это был только практический выход из положения, а не принципом освящаемое штукарство. Во всяком случае, когда пробуешь реставрировать, через воспоминание о виденном, начальный образ актера Художественного театра, — эта черта непременно всплывает.

И эта черта, это пристрастие находились в несомненной связи с тогдашними методами внешнего окружения спектакля. Сам актер, некоторая часть его игры, как бы входил в состав этого окружения. Шведский акцент у Станиславского и Книппер в спектакле «Столпов общества» — он был родной брат, он имел то же происхождение, что мебель, сделанная по вывезенным из Швеции игрушечным моделям. Это было другое выражение той же натуралистической тенденции. Потому можно полагать, что это было не только «выходом из положения».

Очень скоро все это стало решительно меняться. Самый принцип сценического искусства Художественного театра, получив осознание, оказывался с таким практическим методом в непримиримом противоречии. Меньше всего могло быть какое нибудь примирение с такими внешне-характерными чертами, которые из образа не выростали, но только искусственно и более или менее искусно к нему прилаживались, словно приставлялись. Однако, не все актеры одновременно и с одинаковою решительностью и безостаточностью отошли от этой манеры. Привычка волочилась. В некоторых актерах она застряла крепко и вдруг опять говорила, склоняла сценическую изобразительность, «игру» к старому типу. Так опять приходится говорить не об актерском типе, но об актерских типах. И можно бы даже сделать некоторую классификацию актерского состава по этим разным типам: внутренней и внешней выразительности, внутренней и внешней характерности, актеров гримасы и актеров лица, актеров поверхностной подражательности и глубокого вживания, сценической затеи и сценической простоты, трезвой правды. Только количественное распределение по этим группам было уже не то. И потому суммарный тип стал существенно иной.

Если брать сцену Художественного театра в целом, не застревать на случайностях и исключениях—скоро для актеров этого театра вполне типичною становится черта, противоположная отмеченной для раннего периода. Если «система» Станиславского и не может быть названа обобщением опыта Художественного театра, его актерского искусства, если она отчасти создавалась даже как преоборение, преодоление этого опыта, — то «система» непременно должна быть признана нормою искусства Художественного театра. В ней устанавливается основная цель этого искусства и линия сценического поведения. «Система» есть практическое руководство для достижения этой цели, выработка техники достижения. И техника эта — внутренняя.

Святая святых «системы», значит — и искусства Художественного театра,— «переживание», как творческий базис. Когда этого базиса нет, — нет и сценического искусства, есть только ремесло,— об этом «система» говорит кате-

горически, на этом настаивает со всею силою убежденности, веры, страсти. Это — альфа и омега нового сценического исповедания. И только через искренность, полноту и глубину внутреннего переживания можно продвинуться к внешней характерности, к «знакам» чувств и характеров. Обратный путь — великая ложь. Он — кощунственный для сценического художества. Актер может созидать только из материала «душевного», он творит, через процесс искренних переживаний, управляемый логикою чувств, — «невидимый внутренний образ»; и уже тогда, после такого сотворения образа внутреннего, невидимого,— «наглядно отражает духовную жизнь изображаемого лица, физически ощутив его внешность».

Такой метод и есть метод Художественного театра, теперь, во второй фазе,— метод типичного для него актера. Он, этот типичный актер, прежде всего «душевен». Ему ненужны, ему запрещены его искусством, коренным принципом этого искусства, всякие, априорные внешние знаки чувств и характеров. Он не смеет и не хочет их искать, им подражать. Он к ним приходит, по крайней мере — хочет и стремится придти, — процессом внутренним, душевным; а когда он переживает, искренно, полно и глубоко, — знаки родятся сами, как родятся они в жизни. Никто в жизни не ищет для себя характерных черт, жестов, мимики, «тиков», акцентов,— они сами родятся.

Напомню опять об описанной Л. Андреевым сцене. Актер не ищет улыбки, хотя она указана ремаркой автора. Он ищет оснований этой улыбки, он ищет чувств, настроения, душевного движения, он должен пережить это чувство, настроение, душевное движение,— а там — будь, что будет, придет внешний знак-улыбка, или не придет, и в каком будет виде. Но знак непременно придет, если душевное основание пережито правильно и сильно.

Актер Художественного театра верит (по крайней мере — в идее и идеале), что искренно и правильно пережитое даст все, все принесет с собою, и образ, под которым бьются такие переживания, будет и внешне отчетлив, правдив, богат и красив. Только бы верно, по «логике чувств», найти, чем жить и жить. «Так и не дадут актеру, — рассказывает Л. Андреев, изображая репетиционную работу,—тронуться с места, пока не найдет он, чем жить, и театральный жест заменит правдивым и искренним».

А раз так, раз только таким путем, через переживание творится сценическое искусство и достигаются единственно ценные в нем результаты, — получает совершенно исключительную важность актерская способность произвольно вызывать и повторять в себе известные ощущения, чувства, настроения, волею приводить в движение всю сложность душевного аппарата. Кто этого не умеет, — не актер Художественного театра. И Станиславский

долгие годы разрабатывал свою «систему», как будто уже подходил к ее концу — и начинал сначала, именно для того, чтобы раскрыть эти тонкие процессы, чтобы обосновать эту «внутреннюю технику» и научить, как приводить в движение свой «невидимый творческий аппарат».

О. В. Бакланова «Лаура»
«Каменный Гость»

Всем этим определяется совсем иной, новый тип актера. Конечно, далеко не во всех в Художественном театре он одинаково полно выражен. Разные степени приближения к нему. И степени эти так различны, мера неодинаковости так значительна, что опять получаем мы в размещении по этой

скале несколько актерских типов. Все объединяются переживанием, методом внутренней техники, отрывом от внешнего мастерства; но сила, степень и характер переживания варьируют типы.

Я должен сделать существенную оговорку.

Сила переживания, степень овладения этой внутренней техникой не всегда обязательно пропорциональны мере актерской талантливости. В этом нет противоречия со сказанным выше.

Конечно, Качалов, создавший Бранда, Ивана Карамазова, Гамлета, Цезаря, Карено в «Царских вратах», — один из самых больших и прекраснейших актеров Художественного театра. У него — совершенно исключительная, неповторимая сценическая обаятельность, на редкость тонкий сценический ум, исключительная культура, не только громадный блеск, но и громадное благородство игры. В его сценическом темпераменте нет, правда, Мочаловской, раскаленности, нет Мочаловских бурь, но у него есть чрезвычайно большое душевное тепло. Его лирика—властная, заразительная. И он — насквозь художник. Самая артистическая натура в Художественном театре. Но в том отношении, которое нас сейчас занимает, — он не самый типичный актер этого театра. Он, конечно, и всенепременно, — актер переживания, внутренней техники. Но они в нем—не самое характерное, и для него, для его сценического творчества они менее характерны, чем для некоторых других актеров Художественного театра.

Я думаю, Качалов даже не только в своей сценической практике, но и принципиально вносит в «систему», как в символ театральной веры, некоторую поправку и ограничение, он что-то меняет в ставимом «системою» идеале. Хотя бы потому, что Качалову стиль не менее дорог и люб, чем душевная правда. Он хочет, чтобы она преломилась стилистически. Он не пожертвует правдою, но он не ограничится ею, он не примирится на ней в своей игре, пока она не получит и вот такого преломления. Душевная правда—едина, авторы, ее дающие,—различны. У каждого, если он поэт — своеобразное звучание той же правды. В этом и есть последнее содержание стиля. Качалов стремится выразить и автора. И для того он готов поступиться даже какою-то частью правды. И если Станиславский превыше всего ненавидит «театральность», нарочность, — «ненавидит всеми силами своей души, презирает всеми способностями своего ума» (его подлинное выражение),—то Качалов далеко не так ригористичен, он знает ценность и «театральности», конечно — в ее законной мере и форме. Своего Пер-Баста («У жизни в лапах») он сознательно и любовно делает театральным, только в высоко облагороженном характере. «Театральность, но только свежую,

согретую, неожиданную, но только не «театральную театральность», — я теперь очень люблю, — признается он, — ею, где позволяет характер роли, увлекаюсь» [305]).

И оттого Качалов не выпадая из общего характера Художественного театра, все-таки—несколько особый.

Для примера Н. О. Массалитинов, актер меньшего артистического калибра и сил, чем Качалов, — в бо́льшей мере типичный актер «системы», значит—и Художественного театра, в этом смысле—более верный его сын. Массалитинова я выбираю для этого сопоставления и потому, что некоторые его исполнения (Шатов, Лопахин, Ростанев из «Села Степанчикова») очень крепко запомнились, и потому, что в нем верность «системе» как-то особенно ощутима; потому, наконец, что он ей, по моему, особенно многим обязан. Его быстрый и большой актерский рост имел ее внутреннею движущею силою. Какие значительные результаты дает «система», верно и усердно усвоенная,—это отчетливее всего видно, может быть, на примере именно этого актера.

Самый талантливый и сценически-интересный среди актеров молодого поколения Художественного Театра — М. Чехов. Он — апологет «системы» Станиславского, он определяет ее, как «волшебную силу». И, конечно, он— враг, и в теории, и в своей сценической практике, готовых форм, таких, к которым приходишь не через переживание, не внутренним, душевным процессом. И все-таки есть в его исполнении еще какой-то иной элемент, некая надстройка над «системой», над искренною непосредственностью сценических переживаний. Словно эти переживания устремлены куда-то еще поверх жизненной, душевной правды. Такое устремление сказывается с годами все отчетливее. Никак нельзя сказать, что его Хлестаков «психологичен»; во всяком случае, такое определение далеко не покрыло бы содержания исполнения, не отразило бы какой-то очень существенной грани ее, умышленной ирреальности. Актер сделал из методы «системы» некое новое употребление; с нею не порывая, пошел какой-то неожиданной тропой. И потому, Чехов, по крайней мере Чехов-Хлестаков — не очень типичный актер Художественного театра.

Я не знаю, может быть, это начинает слагаться в театре новый актерский тип. Я не знаю, может быть этому типу предстоит окрепнуть, отстояться в Студиях Художественного театра, в которых все заметнее уклон в сторону от «традиций» Художественного театра. В традицию же выкристаллизовывается метод и результаты «системы». Впрочем, заниматься гаданиями я не хочу и не настаиваю на мимоходом высказанном предполо-

жении. Но некоторая атипичность М. Чехова, как и Качалова (хотя — в разных направлениях) представляется несомненною.

В общем актерском типе Художественного театра можно различить и еще две разновидности, различно помещенные центры тяжести. В одних актерах заметно преобладает жанровая насыщенность; они больше всего — изобразители характеров, в этом направлении — их лучшие сценические достижения и победы. В других актерах, напротив, преобладает насыщенность психологическая; они—более «общечеловеческие», внебытовые. Они— больше всего изобразители душевных движений. Разновидности нигде не доходят до степени контраста, полной противоположности. Есть жанр в актерах «общечеловеческих», и есть широкая душевность — в актерах жанровых, причем иногда—в большом богатстве жанровых красок и в большой глубине душевности. Тип не раскалывается резко на-двое. И классификация по этим разновидностям не была бы четкая и бесспорная.

Но наличность таких разновидностей, подтипов — несомненна. Так, очевидное преобладание жанровой насыщенности — в покойном А. Р. Артеме, в Лужском, в Станиславском, еще больше в Грибунине (я не говорю пока о Москвине). И, с другой стороны, преобладание насыщенности психологической, общедушевной — в Леонидове, в Качалове. Это не так заметно в женщинах Художественного театра. Но, во всяком случае, Лилина, например,— ближе к разновидности с жанровой насыщенностью. Германова — к разновидности с насыщенностью психологическою, Книппер и Бутова — ближе к первому подтипу, Савицкая — ко второму.

Опять повторяю, очень уж четкие границы не пролегают. Качалов при всей своей «общечеловечности» и психологичности — великолепнейший по жанру, по завершенной характерности и сочным краскам горьковский барон, а Лилина, при всей своей жанровой насыщенности, торжествующей в Лизе Бенш, — и прекрасная по общедевичьему лиризму, по психологической тонкости чеховская Соня и хромоножка («Бесы»); так Леонидов—не только потрясающий Митя Карамазов, но и прелестный по жанровому комизму Городулин, так Станиславский — не только Гаев, Крутицкий, граф Любин («Провинциалка»), все — замечательнейшие, первоклассные образцы сценического жанра, но и Микаэль Крамер, но и Левборг; Бутова с большой психологической заостренностью играла в «Бесах», но, конечно, самое для ее творчества характерное и ярко-талантливое — страшная своею «зоологичностью» Манефа из комедии Островского. Словом, резкого разграничения, контрастности нет; но все таки в разных актерах центры тяжести их исполнения помещены несколько различно.

Есть в Художественном театре актер, который одинаково принадлежит к обоим подтипам,—Москвин. Он—самый яркий жанрист в Художественном театре, сейчас — и во всем русском театре, при том — с громадным разнообразием жанровых красок: он — глупо напыщенный Епиходов и велеречи-

Н. О. Массалитинов «Полковник Ростанев»
Ф. Достоевский «Село Степанчиково» — 1916 г

вый странник Лука, Голутвин («На всякого мудреца») и Фома Опискин («Село Степанчиково»). Высшая степень, предельность жанровой насыщенности. Но Москвин — и очень большой «психолог» сцены Художественного театра, яркий выразитель душевного, общечеловеческого, опять — в чрезвычайном разнообразии содержания и напряжения: то благостный, прекраснодушный, душевно-чистый Федор, то взбаломученный, пронзенный молодой

Крамер, то подходящий к грани безумия Освальд («Привидения»), то «мочалка»—Снегирев («Братья Карамазовы»). Когда-то юношей, он играл на школьных экзаменах в «Филармонии», и Бальзаминова, и Ибсеновского доктора Ранка. Так предугадывался его двойной актерский лик и двойной сценический тип.

Наконец, еще двумя разными отсветами играет общий актерский тип Художественного театра, и это — в довольно близкой, хотя и не непременной связи с только что анализировавшимися разновидностями. Одни актеры — чистые реалисты, беспримесные. Они очень крепки правде. Другие — с подмесью романтизма. Романтическая стихия сдерживается этим театром. Она кажется ему противоречащей правдолюбию, приравнивается почти к театральности, эта же последняя резко отвергается. Очень характерно: Художественный театр не только никогда не играл Шиллера, — Шиллер отсутствовал и в репертуарных предположениях [306]). Отпугивал романтический характер его образов, его романтический пафос. А было слишком ясно театру, что на реалистические ноты эту музыку никак не переложишь.

Но в некоторых актерах эта романтическая стихия, сознательная или инстинктивная склонность к сценическому романтизму, есть. И она прорывается в их исполнение. Она, по-моему, есть и в самом Станиславском, хотя он хочет ее в себе заглушить. Она есть — и он-то глушить ее в себе не хочет, — в Качалове (я говорю: хочет заглушить, заглушить не хочет — лишь на основании того, что вижу в их исполнениях, а не на основании каких либо их о том заявлений). Конечно, Качаловский Анатэма — определенно романтическая фигура, сыгран романтически [397]). Романтизм был свойствен Савицкой, Германовой, Болеславскому. Называю имена лишь примерно.

Таким представляется мне общий тип актера Художественного театра, изменение этого типа во времени и главные разновидности типа, уклонения от средней линии. Я только должен повторить оговорку, которую сделал, когда приступал к определению этого типического образа: образ очень схематический, без трепета и полноты живого содержания. Это — скорее некая абстракция, чем сценическая конкретность. Чрезвычайно трудно и неблагодарно обобщать то, что по самой своей природе, в самом своем существе прежде всего — индивидуально, самоцветно. Драгоценнейшее в актере — его неповторимое «я», которое отличает его от всякого другого актера и пронизывает все его творения; делает эти последние — родственно-близкими при каком угодно разнообразии и различии творимых образов.

И это пронизывающее «я» делает очень условными слова об объективности актерского творчества. Оно, в последнем счете, непременно субъективно, в этом смысле — «лирично».

XII

Задача непосильная — хотя приблизительно полно изобразить все актерское творчество во всех его результатах на всем протяжении жизни Художественного театра, хотя лишь коротко отметить все исполнения. Слишком

М. А. Крыжановская «Настенька»
«Село Степанчиково»

богатый калейдоскоп образов, слишком обширный каталог ролей. Я безнадежно заблудился бы в этом множестве. Неизбежно, изображающему ограничить себя, и сравнительно немногим, тем, что в этом пестром множестве наиболее художественно-ценно, или что почему либо, какою нибудь стороною характерно для театра или значительного в нем актера.

Я обрекаюсь самым количеством обозреваемого сценического материала на выбор, значит — на пропуски. Пусть это не покажется неуважительным по отношению к тем, которых я, к большому для себя сожалению, не сумею вместить в рамки моего беглого обзора. Вся эта книга отнюдь не пре-

И. М. Москвин «Фома Опискин»
«Село Степанчиково»

тендует быть исчерпывающе полной историею Художественного театра. Такая еще будет когда-нибудь кем-нибудь написана. Только невозможностью вместить в ограниченные пределы всех, обусловливаются пропуски, — отнюдь неуважительною оценкою сценической работы каких либо участников коллективного творческого дела Художественного театра. В большом

уважении ко всем им и в большой признательной любви к этому делу выполняю я свою работу — краткое изображение прошлых судеб театра, которому многим и незабываемым обязан, как его усердный зритель.

Конечно, в выборе я стараюсь не быть случайным. Усилиями памяти, подкрепляемой просмотром того, что было разновременно написано другими и мною о работе и свершениях Художественного театра, я провел опять перед своими глазами всю долгую вереницу его спектаклей; пристально вглядывался в это двойное их отражение. И производил отбор. Меня при этом заботило и то, чтобы возможно большóе количество актерских фигур хотя несколько попало в рамки моего изображения.

Выбор — он всегда заключает в себе элемент субъективности. Я ее не хотел. Но преодолеть ее вполне невозможно. Я не вижу совершенно объективного мерила сценических ценностей; я не знаю метода, который бы застраховал от невольного влияния вкусов и пониманий производящего выбор. Только это я могу противопоставить возможным обвинениям в субъективности и случайности.

Наконец, оказалось чрезвычайно трудным, неосуществимым — строго выдержать какой-нибудь один принцип группировки, метод расположения материала. Я вынуждаюсь примириться тут со сбивчивостью, с некоторым «разнобоем». Приходится отчасти изображать отдельного актера в сумме его исполнений, отчасти отдельный спектакль в совокупности исполнений, отчасти — родственные черты исполнений разных актеров. Несмотря на попытки, оказалось для меня невозможным иначе, более униформенно построить эти главы книги.

Более или менее искусственно, но и не без некоторых внутренних оснований, можно установить для внимания три центра. Отчасти они совпадут с художественной значительностью спектаклей или с их ролью в жизни Художественного театра. Такими центрами внимания удобно сделать (на Чеховских спектаклях я уже останавливался довольно долго): «Царя Федора», «На Дне» и «Братьев Карамазовых» — спектакли: историко-бытовой, бытовой и «психологический». Я буду широко пользоваться и материалами других актерских исполнений, иногда не менее важных и ценных (особенно для некоторых актеров). Никак нельзя обойтись, к примеру, без «Гамлета» в сценической характеристике Качалова, без «Живого Трупа» — в характеристике Москвина; не может не вспомниться «Смерть Пазухина», когда речь идет о Грибунине и т. д. Но ориентироваться я буду, главным образом, на три названных спектакля, от них исходить: в них четко выступили сценические облики большинства значительных актеров

Художественного театра, и от них удобно перебросить мостки к другим исполнениям. Таким приемом съорганизуется, надеюсь, более или менее цельная картина, отразится существенное, и схематические образы, набросанные в предшествующей главе, несколько наполнятся живым содержанием.

В спектакле «Царя Федора», которым Художественный театр впервые заявил о себе, уже обозначились некоторые актерские облики, хотя еще и не в полном раскрытии содержания. Среди участников этого спектакля на первом месте был, конечно, И. М. Москвин. Театр сразу делал ход одним из самых больших своих козырей. Я отчасти рассказывал уже, в связи с общим описанием первого шага театра, какое впечатление произвел этот актер-юноша, и как постепенно полускептическое, мало доверчивое отношение к спектаклю сменялось симпатией, нарастало увлечение. В этом процессе Москвин и его талант сыграли одну из самых больших ролей.

Игра его не была безупречной. Для критики или придирок находились поводы. Молодой актер, впервые исполнявший очень сложную роль, не мог быть технически совершенным; не было привычки и смелости уверенно распоряжаться сценическими средствами. В его технике не было блеска, отточенного мастерства. Впрочем, виртуозом техники Москвин и потом не стал. К такой виртуозности его не влечет. Это — не в складе его артистической натуры, широкий размах которой не мирится с кропотливою, филигранною работою. Он — актер больших смелых линий, а не тщательных деталей. Путь к деталям — через осторожную вдумчивость. Москвин же интуитивен.

По всему этому игра в роли Федора была без большого внешнего разнообразия. Часто мелькали все те же жесты, использовался все тот же прием. Была некоторая монотонность, однозвучность и одноцветность. Это увеличивалось еще тем, что темп исполнения был умышленно замедленный. И опять, — Москвин и позднее, в других ролях, любил играть с затяжечкой, в немного ленивом ритме. Это — чисто русская сценическая черта. Стремительность — не в свойствах русской игры. Она — словно бы задумчивая. А Москвин — исключительно типичный русский сценический художник.

Тут, в роли Федора, это, вероятно, еще увеличивалось желанием выразить характер Федора, показать, что душевный, главное — мыслительный аппарат царька-простачка, которого исторические судьбы поставили на так ему чуждое место, — работает туго, всякая мысль трудно оформляется в его слабой голове. В этих целях актер злоупотреблял растерянностью Федора, излишне часто и усердно ее показывал. Почти каждая реплика начиналась с паузы. Федор точно собирался с духом, чтобы заговорить. Это делало исполнение в иные моменты грузным.

Наконец, Москвин, пожалуй, уж излишне настаивал в своей передаче на физической немощности Федора и вообще на его болезненности. Вдруг промелькнет черта почти эпилептическая. В Художественном театре, особенно — в раннюю пору, вообще было это пристрастие показывать болезнен-

И. М. Москвин «Фома Опискин»
«Село Степанчиково»

ность, подмечать ее в образе и выдвигать ее подчеркнуто вперед. Это был один из частых по началу приемов сценической характеристики. Это есть и в плане сценического натурализма. Пользующимся этим приемом кажется, что так фигура будет выглядывать менее будничной, что здоровое — пресно...

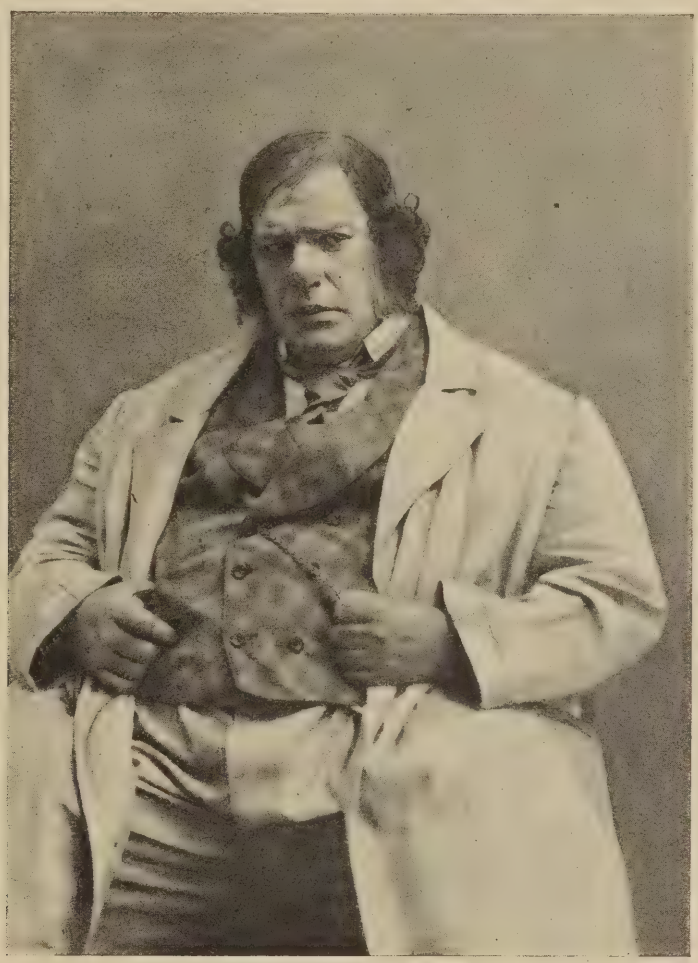
Позднее Москвин некоторые из отмеченных особенностей игры убрал из своего исполнения,—ведь он играл царя Федора непрерывно и бессменно все двадцать пять лет и, влюбленный в этот образ и эту роль, в трехсотый раз игравший ее с таким же увлечением, взволнованностью и любовностью [308]), как в первый,—конечно не успокаивался на сделанном четверть века назад. Но и тогда, в первом представлении, эти недостатки не были существенными в исполнении. Не могли заслонить громадных достоинств и помешать очарованию.

Самая сердцевина образа, подлинное его душевное содержание, основная его мелодия—они были пережиты и переданы с замечательной правдой и искренностью. Может быть, и не было достаточной находчивости в формах внешнего выражения, но было чрезвычайное внутреннее напряжение. Было раскрыто перед зрителем сердце во всех его, не очень глубоких и хитрых, но чистых и красивых тайниках. И внятно звучала его мелодия. Актер нежнейше любил своего героя—и заставлял любить, подчиняя своему отношению. Зритель жил той же нежною любовью, умиленностью.

Станиславский еще не поднимал своего крестового похода на «штампы»,—их уже не было в правдолюбивой и художественно-честной игре Москвина. Эта игра была чиста—и осталась чистою,—от всякой сценической пошлости, т. е. от изношенных в частом использовании санкционированных сценическим обиходом приемов. Все звуки, все интонации роли были чутко подслушаны у души, там почерпнута вся мимическая игра, в последнем источнике театральной правды. Отсюда, из этого источника были взяты все краски. Оттого они были такие теплые. И оттого актер словно исчезал в образе, точнее слил себя с ним или химически соединил. Был и Москвин: это только форма выражения — перевоплощение; индивидуальность творящего актера никогда не растворяется безостаточно, не пропадает в сценическом образе. И это—не проклятие, но благословение сценического творчества. Но Москвин доходил до достижимого предела претворения себя.

Все обозначенное выше характерно и для дальнейшего творчества Москвина, во всяком случае—для Москвина линии психологической (у него, я уже отмечал, есть и другая). Позднее, когда он играл Федю Протасова в Толстовском «Живом трупе»,—у него были такие же, только у души подслушанные, тона и интонации, нигде не подсмотренная, не разученная, опять—от душевных движений идущая мимика, немая, но выразительная речь глаз, всего лица. Сквозь Федины глаза просвечивало так многое, в словах недоговоренное, иногда—самое главное. Иногда интонация была неожиданная, словно бы в разрез с рисунком роли. Но она никогда не была выдуманная, и был у нее корень в какой то глубочайшей правде.

В обоих этих исполнениях, в обоих Федорах, Москвин одинаково умел передать (потому я их и сближаю) всю поэзию чистой наивности и детской нежности. Был в обоих тихий свет. Все было иное в образах,—этот тихий свет был одинаковый. Он—одно из очень больших средств, внутренних ору-



В. Ф. Грибунин «Бахчеев»
«Село Степанчиково»

дий воздействия. В передаче роли Федора это было чрезвычайно существенно. Это и была мелодия образа, не затерявшаяся среди всяких перипетий его души. И это заставляло зрителя вместе с Шуйским думать: «Нет, он святой». Если угодно, святой дурак, дурак во Христе. Таким же святым дураком был Федор Протасов, особенно—из второй половины пьесы, когда стал он уже

«трупом», когда были пзжиты душою все бунты и обиды, когда пришла последняя примиренность.

Этому тихому свету, этой примиренной кротости ролью Протасова поставлены большие искушения. Им приходится, в исполнении Москвина, вступать в борьбу с дидактичностью (в сцене рассказа благолепному Петушкову о злоключениях) и с оппозиционностью (в сцене у следователя). Толстого занимало обличение суда, — не только конкретной формы, но самой идеи этого института. Но был тихо-скорбен Москвинский Федя Протасов. В нем нет вызова — есть только глубокое, сосредоточенное чувство. Эта тишина производила бо́льший эффект, чем обличительный пафос. И это была совсем не елейность, — глубокая душевная правда так никогда не звучит, она приторной не бывает.

Так же, в громадной простоте и правде, вел Москвин свою последнюю, предсмертную сцену. Есть техника виртуозности, многих и выразительных подробностей—она часто применялась очень большими, мировыми актерами, например — Эрнесто Росси, и к сценической передаче умирания. И есть техника простоты. Она была применена Москвиным. Это была одна из самых больших его сценических удач. Очень отличная по обстановке, по подробностям, эта «простая» смерть по характеру, по методу сценической передачи близко схожа со смертью Маргариты Готье у Элеоноры Дузе. И была в умирании Феди Протасова все та же примиренность, — «божественно примиряющий юмор», по одному определению игры Москвина в этом моменте [309]).

Свойства дарования, проявленные Москвиным в этих двух его образах, имеющих несомненные точки соприкосновения, — очень характерные для него, как и примененная тут техника. Он — актер большой, захватывающей душевности, и по его натуре—чувства благостные и тихая скорбь. Он никогда не впадал в сентиментальность, в слезливость, в дешевую игру трогательности, — но тихо-лиричен. Это — один Москвин.

Отчасти отразился он и в Луке из «На Дне» Горького. Было громадною чуткостью Немировича-Данченко — что он сумел угадать, как отлично пристроятся свойства Москвина к добродушно-лукавому, знающему какую-то тайную правду о человеке старичку-ходоку. В театре прочили на эту роль Артема, заключая к Луке от его горьковского Перчихина, еще больше — от толстовского Акима. Как будто и автор, и Чехов также хотели этого исполнителя. Москвин казался и молодым для роли, и без нужной основной ноты.

Именно она-то, эта основная нота и зазвучала в его Луке с полною и вместе тонкою внятностью. В его сценической душе — мы уже видели, — богатый родник тихой благостности. Но тут это прекраснодушие, мирность

нужны особые. Они извратили бы образ, если бы устранили или умалили «хитрецу» этой сермяжной души, много помыкавшейся по белу свету, сильно помятой жизнью. Лука — совсем не Аким, совсем не дядя Влас. Итти по таким тропам было легко, Москвину — в особенности. Но на них образ круто

Н. Ф. Колин «Ежевикин»
«Село Степанчиково»

менялся. Это была бы не горьковская фигура. На фоне «дна» она стала бы фигурой приторно-мелодраматической.

Москвин решительно снял ее с ходуль сентиментальности. Сохранил всю острую горечь правды. Как будто он даже хлопотал только о жанровой характерности и выразительности образа. Лукавый огонек поблескивал в маленьких подслеповатых глазках, смотревших из под лохматых бровей, а хит-

ренькая улыбка играла сквозь седенькие трепаные усы. Старичок-хлопотун, себе на уме... И только, как последнее излучение души, как последняя основа образа, — благостность и любовь к человекам, вдруг все заливавшая таким ласковым теплом. Большая жанровая насыщенность игры Москвина в этой роли сочеталась таким образом с такою же богатой «душевностью».

Такое сочетание — еще характерная черта актерского облика Москвина. Свойства роли, авторского материала, определяли перевес в его игре той или другой стихии. Если одна торжествует, скажем, в старом Пазухине (в драме Щедрина), — другая так же торжествовала, скажем, в Арнольде Крамере (в пьесе Гауптмана) или в Оттермане («Драма Жизни»). Перевес то той, то другой был так значителен, что казалось: это два разных актера, двух различных сценических устремлений. Каждая из стихий иногда напрягалась чрезвычайно. То склоняла актера в сторону жанровой карикатуры — и он создавал Епиходова («Вишневый Сад»). То приближала к трагизму в исполнении. Оттерман Москвина, обезумевший от нежданно свалившегося богатства, неудержимо стремящийся вниз по наклону алчности, — трагичный. Трагическим ужасом веяло от этого маленького старика, запутавшегося в сетях своей страсти. Было за человека страшно, когда Оттерман, в последнем акте, проходил шатающимися, заплетающимися шагами по сцене, и иссохшие губы что-то невнятно бормотали.

В связи с этим исполнением удобно отметить: Москвин — строжайший реалист, — не по принципу (он их в искусстве вообще не любит), но по самому своему сценическому естеству. Такое художественное направление его творчества предопределено его актерскою натурою. Ему некуда отсюда податься. Если бы он вдруг перестал быть реалистом, он перестал бы быть актером. Характер творчества диктуется не эстетическим принципом. Выше, в главе о внешнем окружении спектакля, я говорил, какого стиля была постановка Гамсуновской пьесы, какими методами осуществлялся этот спектакль. Он шел под знаком ирреальности, был антиреалистическим. Москвин попробовал - было быть в таком же стиле. Он понимал, что общий план спектакля обязателен для всех, — обязателен и для его Оттермана. Но он, может быть — сам того не желая, даже наверное не желая, выбился из этого стиля, вырвался из общего тона и фона всею полнозвучностью и выпуклостью, всею реалистическою полнокровностью своего образа. Это был изъян в спектакле, — это был выигрыш для Оттермана. Иначе Москвин сгубил бы его.

Так и случилось с Пушкинским Самозванцем. Тут Москвин заставил себя подчиниться режиссерскому замыслу, разорвать с реализмом. Димитрий был замышлен символистическим, даже в некоем мистическом осенении. По плану

режиссера (Немировича-Данченко) исполнителю полагалось выразить высшую избранность Димитрия, отмеченность перстом истории. Я упоминал об этой тенденции спектакля, о том, как она выразилась во внешнем облике Пушкинского героя. Меня сейчас не занимает, в какой мере верен или ложен такой замысел, есть ли в нем художественная значительность или ухищренность, и есть в нем или нет ненужное насилие над Пушкиным. Но для таких сценических назначений во всяком случае не годился Москвин. Против них ощетинивалась его сценическая природа, против них был весь его творческий аппарат. Выпрыгнуть из своей кожи нельзя.

Москвин усердно исполнял задание. Придавал своей речи какое то особое, ему чуждое, звучание. Я не знаю, может быть он не только подчинился заданию, но даже увлеченно его принял. Это не меняет дела. Из опыта символизировать, «ирреализировать» у Москвина ничего доброго не вышло. Я никогда не видал Москвина таким неудачным, сбивчивым, невыразительным, скучным.

Еще стихия этого актера — юмор. Юмор очень силен и во внесценической, жизненной натуре Москвина: он прежде всего принимает жизнь в таком преломлении, так ее ощущает. Он ярко чувствует смешное, зорко видит. Юмористическое жизнеощущение, это — характерное для Москвина-человека. Это его сближает с Качаловым. Только у Москвина такое жизнеощущение целостнее; в Качалове оно подтачивается беспощадною остротою скептической мысли; к юмору Качалова сильно подмешана, хотя и затаена, ирония; юмор Москвина — насквозь добродушный, жизнеприемлющий; юмор Качалова — немного от усталости жить, юмор Москвина — от полноты жизни.

А. Э. Шахалов «Обноскин»
«Село Степанчиково»

И эта же стихия юмора чрезвычайно сильна в Москвине-актере, в его сценическом творчестве. Она веет в очень многих его исполнениях. Чаще и его сценический юмор — добродушный

и жизнеприемлющий. Так Москвин делал и своего Городничего. Может быть, именно поэтому Городничий не очень ему удался, казался незаостренным, особенно — рядом с Хлестаковым М. Чехова. Это была фигура больше в стиле Островского, а не Гоголя, который гневен, который готов проклясть жизнь за ее уродливые гримасы, который — совсем не ласковый и любвеобильный ее наблюдатель, готовый все приять; таким был Островский. Москвин творил своего Сквозник-Дмухановского не во гневе, и вовсе не созримыми сквозь горький смех тяжелыми слезами. Его предшественник в этой роли в Художественном театре, Уралов, давал каменную глыбу. Не человек, а «явление природы». Новый Городничий был мягкотелый человек, и даже человечек, смешной в своих пороках и ухватках.

Иногда, реже, юмор Москвина получает и сатирическую обостренность, переходит в жуткую беспощадность насмешки, в бичующую гневность. Так Москвин сделал своего Фому Опискина, последнее по времени его крупное сценическое творение. Тут юмор, через громадность его напряжения, переходит в свою противоположность, в трагическое ощущение жизни. Опискин, яркокомический, начинает отсвечивать трагически. Я не знаю, был ли таков сознательный подход к роли; не знаю, так ли Москвин его д е л а л, — но так сделал.

В творчестве Москвина очень сильно — и это последняя черта, которую я хочу отметить, — начало бессознательное, интуитивное. От текста пьесы образ сам собою рождается в его творящей душе и ее себе подчиняет. Путь аналитический почти не участвует в этом творчестве. Поднявшаяся волна фантазии вольно несет на себе художника. Продолжу делавшееся выше сравнение с Качаловым: в противоположность Москвину, в его творчестве бессознательное начало, непременно соучаствуя, не подчиняет, само поставлено под контроль. Контролирующий, выверяющий и направляющий разум художника не дремлет. Было бы грубейшею ошибкою — заключить из этого, будто творчество Качалова — головное. Творчество головное никогда не обаятельно, — Качалов же максимально обаятелен, и когда хотят указать образец высшей актерской обаятельности, непременно называют имя Качалова. Но так-же верно, что «голова», отчетливая мысль участвует в Качаловском творчестве. Он интуитивен, потому что он — громадный художник. Но он должен еще оправдать свою интуицию художественным сознанием. Лишь когда оно одобрило, поставило свою «визу», — он может уверенно работать. Оттого Качалов переживает, в процессе созидания роли, большие и острые сомнения. Интуиция и мысль не всегда бывают в ладу.

Я знаю случайно, через какие острые муки сомнений Качалов проходил, когда рождал своего Гамлета, как не мирился его разум с идеей отмщения

и т. д. Были минуты, когда Качалов хотел все бросить, куда-то уехать, скрыться, пропасть, только бы уйти от Гамлета, его не играть. Знаю также что очень большую помощь оказал ему в эту полосу острых актерских мучений В. И. Немирович-Данченко, к которому он прибег, как к последнему убежищу. (Немирович-Данченко в постановке «Гамлета» не участвовал).

Москвину-актеру такие острые и долгие сомнения не свойственны. Он полностью доверяет своей интуиции: она не обманет, она, верная и приведет к верному. По этим же причинам Качалов всегда может дать точный и очень тонкий комментарий того образа, который играет, и своего построения игры. Москвин, если заговорить с ним об этом, непременно ограничится чем то общим, одним, и очень метким, словом, нераскрытым намеком. Не по нерасположению к словам. Он и сам схватил образ вот так — в каком-то остром намеке. Развернулся намек сам собою, по своей внутренней художественной логике, без соучастия анализирующего размышления. Это — два актерских типа.

С одною стороною, с одним поворотом Москвинского актерского облика очень близок А. Р. Артем, также показанный театром в дебютном «Федоре» и также бывший победителем в этом спектакле.

Он играл ветхого, столетнего Богдана Курюкова. «Что за прелесть — это исполнение! — восторженно восклицал в своем критическом фельетоне. С. Васильев-Флеров, тогдашний maître московской театральной критики. Какая верность в интонациях. Какая художественная умеренность в жестах. Сколько величавой простоты в этом старике». И как последнее резюме похвал: «Один этот старик Курюков есть уже целая поэма» [310]).

Артем и в этой роли, и во всех остальных своих ролях, сравнительно немногочисленных, — очень правдивый жанрист. Он никогда не давал внутренно-сложных, психологически-углубленных образов. Но все его сценические фигуры были безупречно правдивые, отчетливо-характерные и насквозь искренние.

Его актерская стихия — добродушие, очень мягкий, застенчивый юмор. Все, кого он сыграл, были непременно добродушны и наивны. Большие дети. Оттого все были немножко на одно лицо. Но лицо это было прелестное. И вся манера игры была как-то особенно мягкая и скромная. Артем брал не яркостью красок, — только их нежностью. Он не умел на сцене жить сильными чувствами, но его чувства всегда были задушевны. В его маленьких глазах всегда была тихая, точно виноватая улыбка. В каком облике ни вспомнишь его, — прежде всего видишь эту тихую, извиняющуюся улыбку глаз: и у чеховских фигур, о которых была выше речь, и у толстовского

Акима, и у Перчихина, и у Кузовкина в тургеневском «Нахлебнике». Все были сыграны очаровательно-просто и трогательно. С каждым встреча была такая приятная. И каждый раз это был наш милый старый знакомый, только чуть-чуть измененный, в несущественном. Это была натура сценически богатая, но совсем не гибкая. И совсем маленькая психологическая гамма, очень немного душевных нот.

Когда в Кузовкине, терпеливо несшем всю горечь обид, вдруг вспыхнули коротко, в последнем порыве, гордость и гнев,—это уже выпадало из диапазона Артема, эти ноты уже не могли зазвучать полно. Они были искренние,—Артем не умел фальшивить,—но они были слабые. И, вероятно, потому с Артемом-Кузовкиным исполнялся лишь первый акт «Нахлебника». Только в новой постановке, совсем недавней, когда Артема сменил Михайлов, комедия игралась полностью. Впрочем, и Михайлов не вытягивал роли до конца, сгибался под ее бременем.

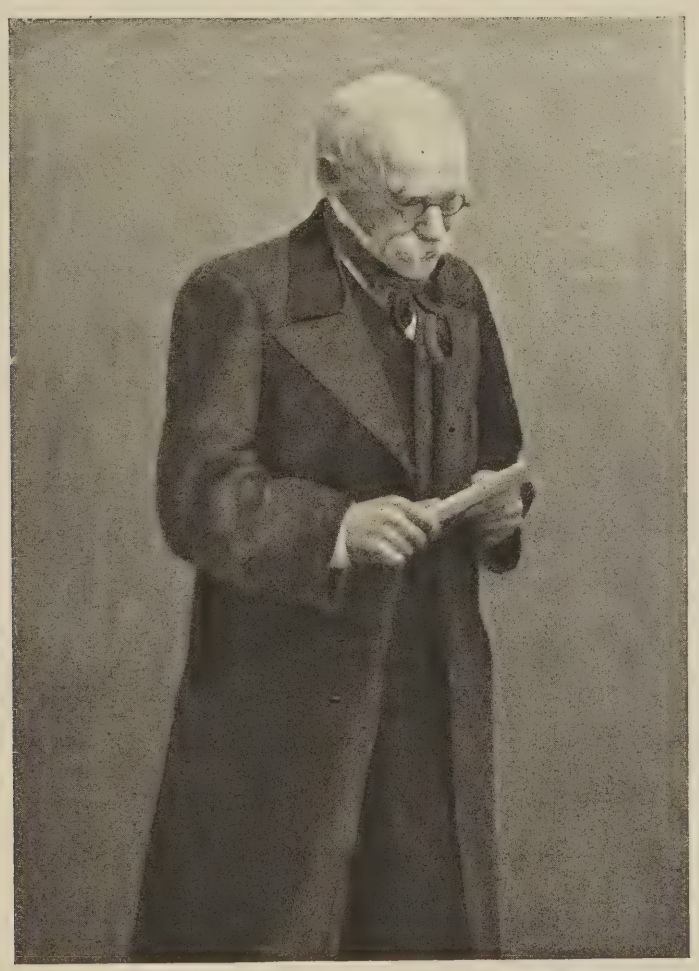
К Артему очень идут известные слова Мюссе: его стакан был маленький, но он пил из своего стакана. Раз ему пришлось играть в Ибсеновском спектакле: в «Дикой Утке» [311]). Ибсен и Артем,—это кричало на-крик, как дикое противоречие. Игра Артема была какой-то жалкий сумбур. Растерянный, беспомощный, пришибленный, ходил милый Артем по сцене. Это была его единственная большая неудача за все годы в Художественном театре. То немногое, что он мог делать на сцене,—он делал очаровательно. Лучше его никто не мог сделать.

Очень отчетливо проступил в спектакле «Федора» и третий актерский облик—Вишневского, пожалуй даже отчетливее и полнее, чем у других. Его Борис Годунов был живописный, картинный. Картинность и романтичность, несколько холодный, потому—кажущийся искусственным, «нарочным» пафос,—это было характерным в исполнении. Чувствовалась малая душевная гибкость (я говорю, конечно, только в сценическом аспекте): четкие тона без полутонов.

Так же картинно и с такою же романтичностью Вишневский играл двух своих следующих Борисов, в «Смерти Грозного» и в Пушкинской трагедии. А так как этот последний Борис Годунов особенно требует иного, так как он в полной мере—образ трагический, обреченный на терзания совести, и трагическую гибель, то тут живописность, величавость и холодноватый пафос отчеканенной речи уже не могли выручить. И этот Борис, по авторскому материалу—неизмеримо лучший, был несомнено худшим из трех.

В той же манере внешней картинности и значительного нажима,—отчего выразительность не углубляется, а огрубляется,—были сыграны еще не-

которые роли: Мизгирь в «Снегурочке», Марк Антоний в «Юлии Цезаре». Оставаясь в существе таким же, исполнение смягчилось, стало богаче теплотою, мягкими тонами в роли Давида Лейзера из «Анатемы». Этот старик, говорящий с волнами о судьбах человека, допытывающийся у них и у



В. М. Михайлов «Гаврила»
«Село Степанчиково»

своей совести и любви о последней правде об отношении к ближнему своему,— образ очень крупный, сложный, громадной душевной насыщенности. Есть в нем библейский масштаб. У Вишневского, по самому складу и масштабу его сценической личности, Давид Лейзер не мог не стать меньше, мельче внутренно, переводился с неизбежностью в будни. Но внутренняя насыщен-

ность и теплота были значительно больше, чем в раннее названных его исполнениях. В той сцене, когда Давид сзывает народ и говорит ему свою человеколюбивую волю,—слова Вишневского звучали прочувственно, правдиво, сильно. Внешняя «романтичность» расплавилась в тепле искренности, и нажим, свойственный игре Вишневского, заметно смягчился. Так-же было позднее в роли слепого Лаврова в «Осенних Скрипках».

Внешние данныя Вишневского, думается, не очень верно определили его сценическую позицию. Когда он играл роли не героические и не романтические, когда он был в рамках будничного жанра,—он оказывался много удачнее. Тогда у него была и настоящая, а не плакатная сценическая выразительность. Тогда он умел быть жизненным. Самое счастливое у него, и безотносительно — очень удачное исполнение — в «Трех Сестрах». Этот «человек в футляре» умел, в передаче Вишневского, быть задушевным, трогательным, несмотря на футлярную узость. Актер точно отвязал ходули и был живой, простой.

И еще несколько маленьких жанровых ролей говорят о хорошем мастере сценической харастеристики: татарин в «Дне» Горького, Тугоуховский в «Горе от Ума», граф в «Хозяйке Гостиницы» Гольдони, немножко вульгаризировавшийся, но игранный и метко, и весело, с большим комическим аппетитом. Нужно еще отметить яркую, сильно вылепленную волевую фигуру в «Драме Жизни». Из ролей не комических и импульсивных это—лучшая у Вишневского.

В спектакле «Федора», из котораго я исходил в предшествующих актерских характеристиках, были показаны и еще некоторые актеры, затем занявшие большое место в работе Художественного театра: Лужский, игравший Ивана Петровича Шуйскаго, умно, но с немного условно-театральным благородством; Грибунин, игравший, и отлично, Голубя — сына, Бурджалов, на долю которого пришлась совсем незаметная роль Михайлы Головина. Эти роли еще не дали им сколько-нибудь отчетливо выразить их сценические облики. Потому вернее их характеристику связать с другими, мною намеченными точками ориентации. Некоторые участники дебютного спектакля, Судьбинин, Кашеверов, Ланской, Тихомиров, Кровский и т. д., не заняли видного или прочного места в жизни Художественного театра. Санин, очень сочно, выпукло сыгравший Луп-Клешнина, «мошенником с перехватом», по авторскому определению, — как актер, был в этом театре только очень коротким эпизодом (еще другое удачное его исполнение—добродушного старика Фокерата в «Одиноких»). Скоро и совсем отказался от актерской работы, целиком отдал свои большие силы и горячее увлечение

режиссуре. По всему этому, стесненный рамками своего рассказа, об них не буду говорить.

Но нужно отметить Мейерхольда, игравшего в «Федоре» лукавого Василия Шуйскаго. Роль не давала большого простора. А память о Пушкинском Шуйском, о Шуйском хроники Островского повышала требовательность. Но и в этих тесных пределах Мейерхольд дал фигуру хорошо и заостренно характеризованную, облик запоминавшийся. В тот-же год Мейерхольд играл в «Шейлоке» принца Аррагонскаго. Это был меткий, острый сценический шарж. Когда сличаешь с остальным, что Мейерхольд играл в Художественном театре—с двумя чеховскими ролями, Треплева и Тузенбаха, с Иоганном Фокератом в пьесе Гауптмана, с Грозным в первой части Трилогии Ал. Толстого,—обозначается, думается, довольно отчетливо его сценический характер. Сфера больших душевных перипетий, сильных страстей или лирических чувств—не его была сферой как актера. В таких образах Мейерхольд был острогловатый, резкий, не трогающий и не волнующий. Таинственная сила сценической обаятельности—она ему не была присуща. Может быть, отчасти поэтому—его скорый отход от актерского творчества. Но у него было несомненное искусство меткой сценической характеристики, заостренного сценического эскиза. В таком актерском облике рисуется по работе в Художественном театре этот будущий режиссер-реформатор.

В женской половине молодой труппы спектакль «Федора» показал лишь троих — Книппер, Роксанову, Самарову, позволил выразительно проявить себя, хотя отчасти, лишь одной: Книппер. Роксанова быстро, после двух сезонов, пропала с горизонта Художественного театра. Я уже характеризовал ее по тому очень небольшому материалу, который она дала за свое короткое пребывание на этой, для нее — неудачной, сцене. М. А. Самарову роль Василисы Волоховой очень ограничивала; и была чужда натуре актрисы главная черта образа; Самарова же была не из тех сценических художников, которые умеют преодолевать свое личное, отрешаться сколько-нибудь значительно от своих душевных свойств. В этом она — близко схожая с Артемом. Она всегда

В. И. Качалов М. П. Лилина
«Федор» 1916 г «Татьяна»
М. Мережковский «Будет радость»

очень определенно вносила себя в играемое лицо. В Волоховой это никак не пристраивалось. В дальнейшем Самарова бывала на сцене очень удачна и интересна постольку, поскольку могла себя так пристроить. Добродушная, добро-ворчливая старуха, наседка-хлопотунья,—это выходило всегда великолепно. Такою она была в «Дяде Ване». Такою была в «Одиноких», давая с Саниным отличную пару. С хорошим юмором, с большою сочностью жанровых красок была сыграна торговка Квашня в Горьковской пьесе. Остальное, особенно — при значительном несовпадении авторского образа и актерской данности, было менее удачно. К примеру: Хлестова.

Одна О. Л. Книппер в дебютном спектакле, в роли царицы Ирины, показала свой сценический облик, правда—еще очень не полно. На Книппер, когда формировался театр, была возложена одна из самых больших надежд. И Книппер, в свой черед, была одною из самых горячих энтузиасток молодого театра, восторженным рыцарем этого «ордена», как кто-то определил Художественный театр. Эта надежда прекрасно оправдалась, и этот энтузиазм до конца не иссяк, питаемый развертывавшейся для Книппер все шире творческой работой.

Дарованию этой актрисы был дан самый широкий простор. О. Л. Книппер сыграла очень большой и столь же разнообразный ряд ролей. Кажется, по всем женским амплуа. Для доказательства довольно напомнить: она играла напряженно страстную Терезиту в «Драме Жизни» — и подсохшую в девстве, надменно-чопорную графиню-внучку в «Горе от Ума», Машу из «Трех сестер» — и гоголевскую Анну Андреевну, пастушка Леля — и «королеву Юлиану» («У жизни в лапах»). Такие сопоставления можно бы и еще продолжить. Громадная «амплитуда колебания». В таком разнообразии, многообразии и даже пестроте не показала себя ни одна из актрис Художественного театра.

Нет сценического гения, который был бы одинаково совершенен во всем этом исключительном многообразии, мог бы одинаково угнаться за всей такой пестротой. К слову сказать, женщине на сцене это еще труднее, чем мужчине. Она, как правило, более остается сама собою и больше выдает с е б я. Оттого она ограниченнее в сценических трансформациях. В сценических образах актрисы всегда более крупен общий знаменатель. В этом смысле женское исполнение более «лирично». Такой «общий знаменатель» весьма велик у Ермоловой, Дузэ, Комиссаржевской, О. Садовской,— называю самые большие имена. Это — не недостаток; это — непреложное свойство. Может быть, только у Савиной знаменатель, общее всем исполнениям,— на мужском, так сказать, уровне...

Еще в царице Ирине Книппер показала большое благородство игры, сценической манеры. Напомню: Чехов из всех участников дебютного «Федора», которого видел на репетициях, больше всего был увлечен дарованием Книппер, а в нем — его благородством [312]). Все исполнение было построено на большой сдержанности, на сосредоточенных чувствах, на притушенных звучаниях.

Кстати сказать, такая эта притушенность, сдержанность перестала быть характерным для Книппер. Заметно проступала она еще в исполнении Анны Мар («Одинокие»), много позднее, но уже не давая больших результатов, — в Ревекке («Росмерсгольм»). Характернее стало обратное — игра экспансивная, сильная выразительность, не притушенные, но громкие звучания. Это не значит, что актриса форсировала, — но она стремилась к возможно-яркой выразительности, — все равно, чувства ли, или черты характера, отдельного душевного движения или всего душевного облика.

Л. А. Суллержицкий †

В ее Ирине была какая-то хрустальная чистота и тихая мудрость сердца. Такою, сосредоточенною, сдержанною, хрустально-чистою, она прошла через все свои сцены, через весь спектакль, не расплескивая своих больших чувств. И это было не только благородство образа, — это было и благородство игры, самой сценической формы.

В ее Ирине была Аркадина, сыгранная в тот же год, потребовала иного: блеска игры, виртуозности в сценической характеристике. Ответ на такое техническое требование был более слабым. Работа над собою, через работу над разными ролями, пошла в двух направлениях: в сторону усиления, увеличения яркости сценического чувства и в сторону изощрения сценической техники — мастерства характеристики и блеска подробностей. На обоих путях были добыты большие результаты, трудно ответить: на каком — большие. Я писал о Маше; сцена прощания с Вершининым и сцена заключительная, это трагически звучащее повторение: «у лукоморья дуб зеленый», — они убедительно говорят, как Книппер может быть сильна в переживаниях, как значителен психологический разрез некоторых ее исполнений.

Ярче всего было разработано чувство любви, а в нем — его страстный элемент. Терезита, по сравнению с авторским образом, несколько переиначена исполнительницей, сильнее продвинута к вакханалии. Совлечена с нее мистичность, приближена она к земле, сильно поднят голос крови. Но замысел — дело актера. Пусть только он оправдает свой замысел. Книппер свой — вполне оправдала. Она давала чрезвычайный разлив женской страсти. Трагизм был в ее напряжении, перехлестывавшим за будничные нормы. Это была (может быть, этого и не было в умысле, в сознательном плане игры, но так отлагались впечатления от нее) — некая «апофеоза чувственного демонизма». Меня сейчас, при определении актерского облика, занимает не содержание передаваемого, но сила передачи, сила звучания выбранных, или напросившихся, тонов.

Отчасти — и по содержанию, главное — по силе передачи — близко к сейчас отмеченному другое исполнение Книппер, в Гамсуновской же роли: в «королеве Юлиане», особенно в третьем акте «У жизни в лапах». Как я упомянул, отчасти и окраска переживаний была схожая. Только в Терезите это было торжествующее, самоутверждающееся, в Юлиане — подшибленное, с большой трещиной, с острой горечью. Это была последняя схватка за женскую страсть; трагически разъедало душу яркое предчувствие последнего поражения.

Все это Книппер передавала с большою отчетливостью, внятностью, в широком сценическом размахе. Юлиана, стоящая на диване, среди его пестрых подушек, под щемящий вальс выкрикивающая с отчаянием и безнадежною мольбою, — это было захватывающе-сильно. Пожалуй, это было самое сильное во всем сыгранном Книппер. И на этом примере особенно видно, как изменилась самая манера игры, метод сценического выражения. Стиль пьесы характер, построения сцены помогали тому, чтобы такому методу был дан наибольший простор.

Так определяется для меня Книппер, в одной своей стороне, актрисою сильных, но не углубленных чувств и яркого, размашистого их выражения. А так как она — и мастерица сценических характеристик, отчетливой образности, то, через сложение этих двух своих способностей, она великолепно осуществила Настьку из Горьковского «Дна»; исполение этой роли — как бы равнодействующая указанных сценических сил. В великолепной жанровой оболочке трепыхалась издерганная, разобиженная жизнью душа, романтическая и наивно-мечтательная, вся — в горьких срывах и призрачно утешительных самообманах. Это было передано актрисою мастерски. По высокому качеству исполнения это может быть поставленно в один ряд с упоминавшимся третьим актом «У жизни в лапах».

Ч. Диккенс — Акт I — «Сверчок на печи»

Джон — Г. М. Хмара, Малютка — М. А. Дурасова, Тилли — М. А. Успенская

Исполнение дебютной Ирины как будто обещало актрису изящно-тонкой настроенности, мягкого лиризма. В эту сторону развитие сценической личности Книппер не пошло. И когда играемый образ, содержание роли предъявляли спрос на такие черты исполнения, — это удавалось меньше. Так случилось с Натальей Петровной из Тургеневского «Месяца в деревне». Играть экспансивно, на «буре», — это было и не в стиле Тургенева, и не в стиле Тургеневского спектакля Художественного театра. Это могло бы изодрать в клочья тончайшее кружево чувств, — смутной любовной тревоги, непрошенной страсти, ревности, зависти к молодости, — чувств, в которых Наталья Петровна так боится признаться самой себе. Думает спрятаться от них в анемичной любви-дружбе к Ракитину, защитить себя «белым романом». А потом — ужас, что неизбежное совершится, взбаламутит тихую, налаженную, все таки приятную своею красивостью, хоть холодную, жизнь. Но и радость, что так именно будет, что неизбежное совершится.

Конечно, О. Л. Книппер понимала весь этот внутренний ход роли не не хуже всякого другого. Именно это и играла. Я передаю ее рисунок роли. Но актеру так еще мало — понимать и делать рисунок. Сообщить всю нужную нежную трепетность душевным краскам, положенным на этот рисунок, — этого актрисе не удалось. Тут была нужна та метода игры и та сценическая настроенность, от которых Книппер отошла.

В противоположность ей, именно в эту сторону было устремлено сценическое развитие некоторых других актрис Художественного театра — М. Г. Савицкой, так рано отнятой у сцены смертью, не успевшей пропеть все жившие в ее большой и красивой душе песни, и особенно М. Н. Германовой. Ирена (в Ибсеновском «эпилоге») первой, Агнес (в «Бранде») второй — отличные образцы такой сценической методы, построения игры на громадной и тихой сосредоточенности, не на экспансивности. Савицкая играла, после Книппер, Ирину в «Царе Федоре». По тому же плану и тому же приему, что и первая исполнительница. И целиком, без уклонов, пошла в дальнейшем только по этой линии.

Исключительно-замкнутая, вся в себе, почти болезненно-застенчивая, она ни по какой другой сценической линии и не могла пойти. Так же играла фру Альвинг в «Привидениях». Понемногу Книппер и Савицкая составили, — я говорю, конечно, только о личностях актерских, о душе сценической, — яркий контраст. И в приеме игры, и в ее содержании. Мне вспоминается стихотворение Полонского о мадонне и вакханке. Сценическое переживание одной было устремлено больше в сторону вакханки, другой — в сторону мадонны.

В передаче роли Ирены («Когда мы, мертвые, пробуждаемся»), — роли крайне сложной и технически трудной, уж конечно — не вполне по силам молодой актрисе, делающей первые сценические шаги — у Савицкой было по настоящему хорошо — горе обиженного материнства, оскорбленная мадонна. И на тему о материнском горе была игра в роли фру Альвинг. Да, наконец, и Ирина, — она своему убогому, евангельски «нищему духом» мужу — жена-мать. Так все три исполнения, наиболее у Савицкой значительные и привлекательные, проникнуты все тем же содержанием, одинаково окрашены.

И из той же категории женщин-мадонн — старшая из Чеховских трех сестер, с тоскою по материнству, с сильно-материнским оттенком любви к сестрам. Так определенна была стихия этой натуры, как она выражалась в сценических созданиях М. Г. Савицкой. И так же определенна была техника ее игры, всегда мягкой, слегка расплывчатой, без той отточенности и отчеканенности, которою щеголяет игра Книппер. В исполнении Савицкой оставалась некоторая неопределенная рыхлость, не очень крепкая форма.

Во многих отношениях М. Н. Германова — как бы посредине между этими двумя крайностями. Впрочем, о ней еще буду говорить, главным образом — в связи со спектаклем «Братьев Карамазовых».

Частью актерского материала, который дает вторая моя точка ориентации, Горьковский спектакль — я уже воспользовался выше, ввел его в описания некоторых актеров. Этот спектакль, затем повторенный сотни раз, продержавшийся до конца четвертьвековья, значителен многими сторонами в жизни Художественного театра — и как явление репертуара, и как явление сценическое. Тут, по-моему, был перелом в тенденции сценического натурализма, еще недавно торжествовавшего в постановке «Власти Тьмы»: спектакль задумывался натуралистический и прежде всего бытоизобразительный; но в процессе работы натурализм все более терпел крушение, выветривался, бытоизображение отходило на второй план, на приличествующее ему служебное место. Вышел спектакль романтическим и «душеизобразительным.» Это был существенный момент в эволюции Художественного театра. Не такой существенный, как Чеховские спектакли до него, как спектакль Достоевского — после него (две крупнейшие вехи), но важный. Этот же спектакль широко развернул богатство актерских сил, и некоторые актерские облики выступили именно в нем особенно отчетливо. Некоторые репутации крепко установились. Уже навсегда.

Такова роль «На Дне» и в сценической жизни Качалова. После этого спектакля, после «барона» он — уже общепризнанная и бесспорно крупнейшая актерская величина в Художественном театре, немного позднее —

и во всем русском театре, еще позднее — в мировом театре. В этом последнем признание Качалова и основывается главным образом именно на роли Горьковского «барона», хотя она — отнюдь не самое большое и прекрасное создание его великолепного искусства.

Качалов-актер складывается из таких элементов: исключительно-счастливая внешность, такая же счастливая сценическая речь, в одинаковой мере выразительная и красивая, а как сумма этих качеств — образцовый внешний сценический аппарат, способный давать максимальный эффект; большой и тонкий сценический ум, отточенный общею культурою мысли и остро проникающий в поэтические образы и жизненные явления, громадная сила наблюдательности и самонаблюдения, изощренная чуткость к движениям души, чуждой и своей, и отлично развитой благородный вкус, а в сумме этих качеств — великолепный аппарат накапливания и выверивания материалов для сценического творчества; большая сила тонких переживаний, легкая подвижность чувств, способность верно жить чувствами самыми разнообразными, и не в их элементарности, но в большом богатстве оттенков и сложных сплетений, — т. е. в итоге, прекрасный внутренний сценический аппарат, очень высокая общая культура — умственная, художественная, и моральная, непременно отпечатлевающаяся и на оформляемом в «игре» внутреннем материале, и на способе его оформления.

Наконец, свойство, которое отчасти — результат каждого из перечисленных качеств и их сочетания, но которое в них одних не находит своей последней разгадки; что-то большее, чем их результат, неразложимое, необъяснимое в своей последней сущности и своем глубочайшем происхождении: исключительная обаятельность. Она — общая атмосфера сценической личности Качалова. Эта атмосфера подчиняет прежде всего и с наибольшею властностью. Говорят: не по хорошему мил, а по-милу хорош. Вот так именно Качалов прежде всего хорош «по-милу». Его сценическая обаятельность, о которой говорят все, его характеризующие, пробующие объяснить это сценическое явление, — и есть обозначение такого «по-милу». Весь каталог счастливых качеств Качалова, даже еще продолженный, все-таки не досказал бы чего-то, — и самого существенного, последнего, — без ссылки на что-то, туманное в обозначающих словах, но так ясно ощущаемое.

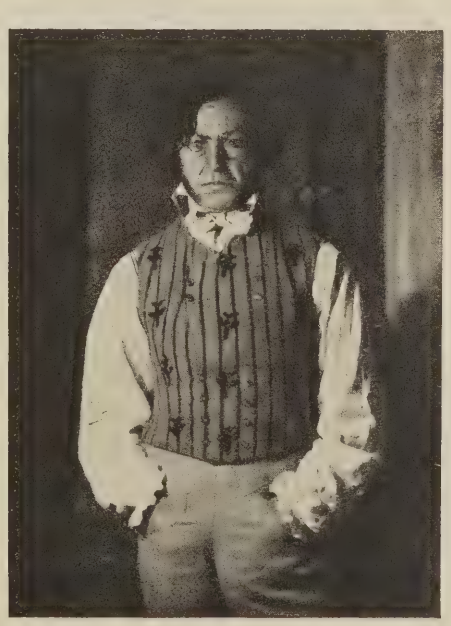
К этим качествам своей сценической личности Качалов прибавил изощренное и постоянно изощряемое мастерство, блестящую виртуозную технику, какой в таком богатстве и законченности нет ни в каком другом актере Художественного театра. Конечно, это — техника Художественного теа-

тра; конечно, это — метода «системы». Я уже отмечал, в частности — путем сравнений с Москвиным, в чем они, эта техника и эта метода, отступают от типичной для Художественного театра и потому ставят Качалова несколько особняком.

Б. М. Сушкевич «Чтец»

Качалова впервые увидали в Москве, в третий год жизни театра, в роли царя Берендея, в «Снегурочке». Это был еще далеко не тот актер, не в том исключительно богатом сценическом вооружении, какой четко обозначился лишь позднее, после Тузенбаха, барона и Цезаря, а в совсем полную меру — после Анатемы, Ивана Карамазова и Гамлета. Но некоторые из элементов полно выразились уже в первой московской роли: те элементы, которые на поверхности, и те, которые заложены наиболее глубоко — внешние качества и общая обятельность. При внимательном отношении к Качалов-

Г. М. Хмара—«Джон»



Е. Б. Вахтангов †—«Тэкльтон»

«Сверчок на печи»

скому исполнению улавливалась и еще третья, чрезвычайно ценная черта — большое чувствование стиля произведения, тут — стиль поэтической сказки. Это очень хорошо выделяло исполнение Качалова на общем фоне спектакля, в котором такая художественная добродетель была не весьма сильна. Берендея делал настоящий художник, — это было ясно. И оттого, что это было ясно, и что была так сильна непосредственная обаятельность — первая же встреча с Качаловым оставила радостное — не сильное, а вот именно радостное — впечатление. Качалов сразу стал «мил» сердцу зрителям. Но вряд ли кто в тот вечер 24 сент. 1900 г. думал или догадывался, что вот начинается на его глазах сценическая жизнь одного из самых замечательных художников русского театра.

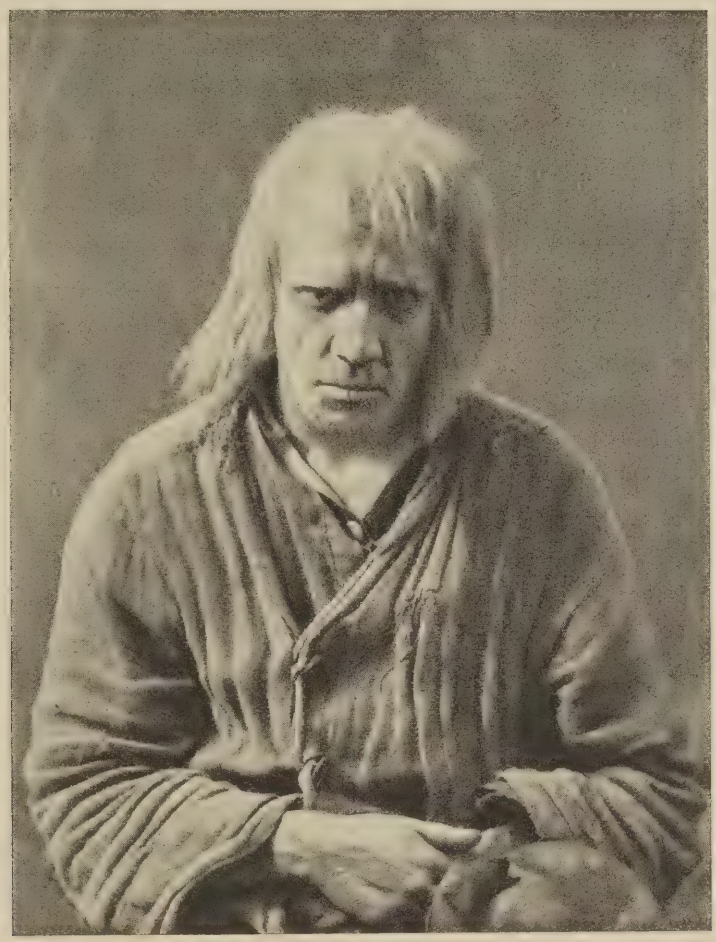
В своей книге о Качалове, написанной лет пять назад, я пробовал проследить, как раскрывался, в смене тридцати приблизительно ролей, талант этого актера, как все сложнее проступала его богатая сценическая личность, и углублялось его творчество. Автор — плохой судья своей работы; но мне кажется, что я сумел более или менее полно и четко нарисовать этот, так мне милый и дорогой, актерский образ. Своего большого «пристрастия» к Качалову-актеру я не скрывал. Я думаю, оно вполне оправдано его свойствами. Он кажется мне таким не потому, что я дружески с ним связан; вернее — дружески с ним связан потому, что он — такой. Теперь характеризовать его так полно, исчерпывая материал всех его исполнений, я, конечно, не могу: я нарушил бы пропорции в своем изображении актеров Художественного театра. Как и относительно других, я должен выбирать лишь немногое, наиболее характерное и позволяющее показать различные грани образа.

Мастером сценической характеристики Качалов показал себя впервые в роли барона. И мастером очень большой тонкости. Это был, в изображении Качалова, форменный типичный босяк, с босяцкой внешностью, ухваткой, манерой; однако в чем-то, еле уловимом, но улавливавшемся, сохранились и остатки аристократизма. Прошлое явственно сквозило через настоящее, как ни густы были краски этого настоящего. Те элементы наблюдательности и чуткости, которые я отмечал, «разлагая» актера Качалова, — сказывались в этом тонком сочетании. Они дали материал; ум и художественная находчивость его оформили.

Но Качаловский барон — не только фигура характерная и ярко-комическая. Не только бытовой жанр. Успокаиваться на этом слишком несвойственно Качалову. Рядом с этим — тонкий лиризм, пробивающийся сквозь цинизм. Минутами — очень большая трогательность, особенно — в последнем акте, когда сам барон — в каком-то беспомощном недоумении перед нелепостью своей жизни, перед этим сплошным «переодеванием» из платья

в платье, пока, наконец, не «переоделся» в последний раз в грязные лохмотья босяка. Эта история жизни и ее результаты были рассказаны, через игру актера, и с большою, неподгримированною правдою, и с отчетливою

ПЕРВАЯ СТУДИЯ



М. А. Чехов «Калэб»
«Сверчок на печи»

выразительностью, и с такою же трогательностью. Сквозь отношения к Насте, отношения подлинного сутенера и наглого циника, начинало вдруг просвечивать что-то нежное и наивное.

Все это оказалось неожиданностью для самого автора пьесы. «Я и не подозревал, что написал такую чудную роль. Качалов ее выдвинул и развил и объяснил великолепно»,—вот отзыв М. Горького [31]). И другой его отзыв.

сделанный из генеральной репетиции «Дна»: «Ничего подобного я не писал. Но это гораздо больше, чем я написал. Я об этом и не мечтал. Я думал, что это — «никакая роль», что я не сумел, что у меня ничего не вышло».

Словно для того, чтобы продемонстрировать всю гибкость таланта Качалова, показать, до какого разнообразия он способен доходить в своих сценических характеристиках и, условно говоря, «перевоплощениях», как чувствует он самые различные стили,—волею театральных судеб рядом с этим босяцким бароном был поставлен Юлий Цезарь. И эти же два сценические образа, непосредственно сопоставленные, показывали, в какой большой мере Качалов умеет отрешаться от себя, от своей жизненной индивидуальности. Он делал Цезаря меньше всего по образу и подобию своему, но по своей художественной идее, строя, как на основе, на черте, которая Качалову-человеку свойственна меньше всего, органически чужда. Вера в свою гениальность и упоение своею историческою избранностью,—вот вокруг чего кристаллизовался образ. Его душа — ирония мудреца и презрение владыки. Иногда страх пробует стучаться и в это стальное сердце. Но как он презирает этот страх! В минуты, когда он не велик, он притворится великим. Таков был замысел роли, осуществленный великолепно, до конца выдержанный, до глубины раскрытый в исполнении Качалова, отчетливейше выраженный в массе блестящих подробностей, в громадной внешней живописности и сценической виртуозности.

Значительности внутреннего содержания соответствовала чеканность внешней формы. Так чеканить образы умеет в Художественном театре только Качалов. Это было совершенно, как исторический «жанр». И это было предельно артистично. Я выше говорил: Качалов лишь тогда признает свою интуицию, когда художественное сознание, выверяющий разум поставит на ней свою «визу». Исполнение роли Цезаря очень хорошо это иллюстрирует и подтверждает.

Мастерство сценической характеристики, все совершенствуясь и утончаясь, изощряясь и осложняясь все наростающим вчувствованием в поэта, в его стиль, — выразилось в целой галлерее замечательных образов такого порядка. Здесь затрудняет не приведение доказательств, но выбор из их множества. Вершинными я считаю в этом смысле Ивара Карено («У врат царства»), Пеера Баста («У жизни в лапах», причем тут еще говорила внятно уже отмечавшаяся мною склонность Качалова к хорошей «театральности»), Каренина («Живой Труп»). Высшей яркости и заостренности сценическая характеристика достигает у Качалова в Андреевском Нуллусе, который — земная форма Анатемы.

Но тут — уже перегиб в другую Качаловскую линию. Тут — заостренность психологическая. У Качалова — несколько богоборческих образов. Некоторые его сценические фигуры — испепеленные огнем бунта против неба. Анатема — из их числа. Под сюртуком и цилиндром Нуллуса, который «гуляет, потому что ему нечего делать», под этою маскою сокрыты гордость вызова, пафос всеотрицания и сухая, бесплодная, как песок, ирония. Дьявольская гордыня, готовая померяться с самим богом, а вместе — постоянная поза. Глубоко страдание — и кривляние ничтожного. Посылает дерзкий вызов тому, кто — где-то там, за «вратами», и держит судьбы людские в своих руках, — и тотчас же падает ниц, ползает на брюхе как гад. В нем сладострастие злобы. Его руки всегда готовы завести адскую машину зла, взорвать человечество.

М. А. Чехов «Мальволио» Шекспир «Двенадцатая ночь»

Изо всего, что хранит моя память театрального зрителя, я могу поставить рядом с Качаловским исполнением роли Анатемы, по сгущенности сарказма и остроте изображения, лишь Поссартовского Мефистофеля и замечательного патера Никласа (в «Борьбе за престол» Ибсена) А. П. Ленского, причем это последнее создание я считаю самым замечательным по смелости, сложности и силе у Ленского позднейшей творческой поры. И сближаются в моем воспоминании эти три исполнения актеров разной сценической складки, разного театрального закала также по чисто-техническому совершенству, по исключительному блеску технической виртуозности, по поразительной отточенности сценической формы.

Та другая линия, в сторону которой перегибало исполнение Качаловым Андреевской роли, — сценическое вскрытие все более сложных и сокровенных сторон и движений человеческой души. На этой линии — пафос «психологизма», ее уклон — в высокую трагедийность. «Разбить власть слов, вынести на поверхность подводное течение роли», — так определяется Качаловым, в терминах «системы», главная и труднейшая задача. Она разрешалась мастерски. Частично — и в сценических созданиях первой категории; в своем чистом виде, в доминировании психологической углубленности — в таких созданиях, как Бранд, еще больше — как Иван Карамазов и Гамлет, который у Качалова — наивысшая задача, хотя и не наивысшее его сценическое достижение.

Все они объединяются в большой духовности. Рыцари духа. В Бранде это особенно сильно. Он—дух титанический. И он заключен в грандиозную форму, с тяжелою, глыбною структурою. Овладеть ею, этою формою, было задачею очень трудною. Тут требовалась и исключительная, техническая сила — для осуществления, а отчасти — преодоления, циклопической формы, и совсем особый пафос, какой-то «ледяной». Я никогда не видал другого исполнителя роли Бранда. И я не знаю, достижимо ли то, что для Бранда нужно, в полной мере. Полноты и совершенства в разрешении задачи у Качалова не было. Но было значительное к тому приближение.

Работал он над этой ролью, как сам говорит, «благоговейно», «в настроении молитвенном». «Для меня это была первая роль, где я испытывал нечто вроде священнодействия», «звучала во мне какая-то совсем мне новая струна. Я был во власти возвышенности образа» [314]). Такая настроенность отражалась и на самочувствии и поведении в антрактах, за кулисами. Качалов идеально чист от всякой позы. Этот грех, ощутительный в актерстве, ему,—как, впрочем, и большинству в Художественном театре, — совершенно чужд. Он органически не любит торжественности, еще того больше — показной серьезности. Но в спектаклях Бранда, когда уходил со сцены, не мог говорить о пустяках, шутить, плохо слышал, о чем говорят кругом другие. В эти вечера Качалов был в своем закулисном обиходе—другой, чем всегда. Это приписывали утомлению, вызывавшемуся физическими трудностями роли. Причина была другая, более глубокая. По иному была настроена и напряжена душа.

Я уже отмечал, Качалов — актер очень большой сознательности, отчетливого понимания и строгого плана. Он всегда—и умный комментатор, всегда тонко разбирается в своем исполнении, в его сильных и слабых местах, удачах и неудачах и в их причинах. Он никогда не ограничивается констатированием: «это не вышло»,—он всегда для себя знает, почему не вышло. Так и в Бранде. По его автокритике, ему «не хватало смелости дать образу Бранда большую реальность, показать крепкого, большого, сильного, но все-таки обыкновенного человека, только живущего очень высокою идеею. Было нужно отделить этого человека от этой идеи, — я не посмел этого сделать», т. е. «очеловечить», рискуя принизить носителя идеи. В этом Качалов и видит главный недостаток своего исполнения и источник такого недостатка.

Актер слишком строг к себе. Его исполнение именно и было «очеловечение титана»; колебания и страдания Бранда стояли впереди его непоколебимой веры. «В книге вечности огнем горит; будь верен до конца», — не это было определяющим для Качаловского Бранда; определяющим было

другое, обратное: «готов был я не раз, глотая слезы, язык свой прикусить, которым я корил и бичевал, и той рукой, которую занес я для удара, хотелось мне обнять и приголубить». Бранд Качалова — не преодолевший себя и любви, но борющийся, не холодно торжествующий, но страдающий, не гордый павшею на него избранностью, но в муке сгибающийся под нею и вот-вот готовый воскликнуть с отчаянием, как Гамлет: почему именно он обречен связать распавшуюся связь времен. Этим ничуть не умалялось самое назначение Бранда, его высокая идея.

Иным, аскетически-суровым, ледяною скалою ригоризма Качалов, по всему своему, и актерскому, и человеческому, складу, и не мог сделать Бранда, хотя бы даже понимал его иначе. Такое истолкование, точнее — такое исполнение было для Качалова одинаково и сценическою, и «душевною» неизбежностью; некоторое преображение Бранда было для него необходимостью. И тут вовсе не было тенденции — развенчать героя, снизить героизм, как это усмотрели некоторые и обиженно истолковали. Своего же, очеловеченного, зыблемого любовью и состраданием Бранда Качалов дал с громадною, очень волнующею силою, с самым искренним пафосом.

Бранд — наиболее патетическое из исполнений этого актера, правда — не обладающего раскаленным сценическим темпераментом, Мочаловскими бурями, но меньше всего оправдывающего аттестацию (такая иногда давалась) — холодный актер. Кардинальная сцена Бранда с толпою, уже мною описывавшаяся в главе о «толпе» Художественного театра, сцена, которая поднимала в зрительной зале настоящий экстаз, — она совершенно опрокидывает такую аттестацию. Качалов, в данном смысле, — не Мочалов, но еще того меньше — Каратыгин, если понимать этих двух героев нашего сценического прошлого такими, какими их показывает весьма известное, многократно цитируемое сопоставление Аполлона Григорьева.

Минуя пока Ивана Карамазова, остановлюсь еще в этом наброске

ПЕРВАЯ СТУДИЯ

Л. И. Дейкун «Кнертье»·
Геерманс «Гибель Надежды»

актерского профиля на Гамлете. Качалов его сыграл в двенадцатый год своей жизни в Художественном театре [315]). Но задолго до того русское театральное общественное мнение уже предопределило Качалова исполнителем роли датского принца. Иногда в критических статьях о спектаклях прямо ставился этот вопрос: почему Художественный театр, имея в своем распоряжении Качалова, не играет «Гамлета»? Когда же Качалов сыграет Гамлета?.. Все, что Качалов показал в себе-актере за одиннадцать московских лет, оправдывало постановку такого вопроса. Какой еще современный актер, по крайней мере—в русском театре, больше и полнее вооружен для этой, исключительной по значительности и привлекательности, роли. У Качалова—весь потребный внешний, еще больше—внутренний материал.

Из основных Шекспировских образов именно этот — ближе всего его сценической личности и даже его сценической технике. Для Отелло у него не хватало бы раскаленности страстей; Макбет был бы ему чужд по своей стихии. В Гамлете все — близкое. Одинаково звучит самая основная нота обеих натур. Гамлетовское уже просвечивало во многих прежних Качаловских исполнениях, был этот гамлетовский привкус. Не потому, что так, с таким уклоном, комментировались актером играемые им роли, но потому, что таков тут, с таким характером, личный, лирический остаток, неразложимый сценическим перевоплощением. Именно потому, что так ощущался этот «лирический остаток»,—напрашивалась мысль о роли, где бы Качалов свободно и широко развернул свою индивидуальность, не боролся с нею, но ее сценически утверждал. И то, что Качалов сценически не экспансивен, что в нем очень сильно начало мысли,—это также подходило для данной роли! Наконец, высокая духовная культура, мною отмечавшаяся, — она так нужна исполнению Гамлета, не меньше внешне-подходящих средств, материала чувств и виртуозности техники.

Вокруг Гамлета наслоились целые пласты критики, самых различных пониманий. Потому каждый сценический Гамлет может быть кем-либо опорочен, как недостаточно верный. По-моему, верен тот, который оправдан данным сценическим исполнением. При таком отношении два совершенно различные Гамлета могут быть одинаково верны. И в этом-то смысле Качаловский Гамлет был безусловно верный, потому что он был цельный и во всем оправданный исполнением. Да я думаю, — и по существу Качаловский — один из самых верных.

Основным в этом Гамлете была великая скорбь, скорбь за человека и человечество, от того, что земля — «сад опустелый», что извращен идеальный образ человека, стал гримасою. Весь земной шар кажется этому Гам-

К. Гоцци — 1 акт — «Принцесса Турандотт»

лету тюрьмой, всюду шумит базар житейской суеты. Не воля подточена в Качаловском Гамлете, но радость бытия. Отравлены самые ее истоки, потому что никаким героическим напряжением воли не победить торжества зла. Вот в чем «распалась связь времен». Таким воспринимался, и очень сильно, Качаловский Гамлет с самого начала трагедии, с первых же сцен. Оттого игра Качалова была, пожалуй, и не очень уж динамична; не было последовательного раскрытия образа в трагической борьбе. «Монолог Гамлета звучит в устах Качалова как печальное, но уже вполне сложившееся размышление, которое он кому-то высказывает, а не как муки духовной борьбы, прорывающейся в молниях внезапной мысли» [316]). Статичность Качаловского Гамлета вовсе не следует понимать, как безусловную. Есть и процесс изменений. Этот Гамлет вовсе не всегда себе равен на всем протяжении коллизий. Не безразлично явление тени убитого отца, взывающего об отмщении, не безразлична виновность Клавдия, порочность матери, любовь Офелии и к Офелии, не безразлично, что принят на душу долг отмстить. Но все это владеет временно. И не через это определяется существо Качаловского Гамлета, его великая идеалистическая скорбь.

Так воспринимался этот Гамлет: как поэма мировой скорби. И таков же Гамлет в автокомментарии Качалова [317]). Гамлет, считает Качалов,—вечный и всечеловеческий, потому что в какой же проснувшейся душе не оседает, хоть осадком малым, разлад между совестью и житейской конкретностью... В такой широкой последней обобщенности мысли и играл Гамлет Художественного театра.

И это весьма характерно для актерского облика Качалова.

В нем — актере — есть философ, скорбный мудрец. А если иметь в виду не замыслы, а их осуществление, — нужно признать Качаловского Гамлета высшим, для этого замечательного актера, выражением сценической обаятельности, благородства игры и тонкого мастерства. Актера надо судить по вершинным точкам его творчества. Для Качалова его Гамлет — такая точка.

Нужно разбить власть слов, прорваться сквозь оболочку слов, — приводил я взгляд Качалова. В то же время у него — громадная любовь к слову, как к поэтической самоценности. Качалов дорожит его красотою, тончайше ее чувствует. Опять — много больше, чем другие, и лучшие, в Художественном театре. Как правило, актеры этого театра — не большие мастера по части стиха. И они, как правило, не любят стихотворной формы, ею немного тяготятся. Качалов эту форму особенно любит, в ней чувствует себя легко и радостно. То, как он говорил монолог Пушкинского Пимена, — было образцово. Потому же Качалов — редкий мастер эстрадного чтения. У него есть любимые поэты (в последнее время — Блок), и их он читает с несравненным мастерством, с благоговейною бережностью к самой словесной форме. Такой же он мастер по части слова прозаического. Он — специалист красивого диалога. Его Горский («Где тонко, там и рвется» Тургенева) — настоящий виртуоз по части словесных дуэлей.

Чувствуя, что я уже нарушил пропорции, спешу к некоторым другим актерским обликам, возвращаясь, как к исходной точке, к спектаклю «На Дне». В его афише я читаю сейчас, кроме уже называвшихся и характеризовавшихся, многие имена. Некоторые скоро выпали из актерских списков Художественного театра. Это люди — тут случайные. Только мельком коснусь их. Таковы: Харламов, очень хорошо, горячо, размашисто, немного грубо сыгравший Ваську Пепла, — актер совершенно несомненного, рвущего сценическую форму, темперамента (к нему идет старо-театральный термин — нутро), унесший его в театральную провинцию; Загаров, сыгравший с характерностью и с предписываемою ролью угрюмостью Клеща, никакою другою ролью не оставшийся в памяти (его сценическая судьба после Художественного театра мне неизвестна); Громов, актер дарования не очень крупного,

но бесспорного, интересно игравший Соленого в «Трех сестрах», в спектакль «На Дне» игравший отличную и существенную в экономии пьесы роль Актера, но не раскрывший ее содержания и почему-то тут холодный, не тронувший душевною мукою даже в наиболее «выигрышной» сцене — декламирования «Безумцев» Беранже [318]).

Из коренных актеров театра, участников этого спектакля, в близком соседстве с Москвиным должно поставить Грибунина. Отчетливо-ясен, прост и так же ярок его актерский облик. В «Дне» ему дела было сравнительно мало. И дело было легкое. Роль полицейского Медведева — из очень несложных и нехитрых. Но и в ней выразилось основное качество Грибунина: большая сочность жанровых красок. Это — актер-жанрист и реалист самой чистой крови. Он никогда не знал и не хотел, — а если бы вдруг и захотел, не мог бы осуществить, — никаких уклонов от этого сценического типа.

Его комизм — простой, насквозь жизненный и полнокровный. Это — актер Варламовского склада, но меньше калибром и отрешенный от театральности. Его единственный закон — правда жизни, «как в жизни», и против этого своего закона он никогда не грешит, соблюдает свято. Только берет из правды жизни самое яркое и показывает выпукло. Его игра не гоняется за тонкими деталями, за изощренностью в оттенках, но за большими мазками. Но он никогда их не преувеличивает. Напротив, игра его, при всей выпуклости, наглядности и полнокровности, — и мягкая, и легкая. Он никогда не саркастичен, — только добродушно юмористичен. И как-то жизнерадостен. Так освещены изнутри все его сценические фигуры. И ему ближе, больше по вкусу фигуры эпизодические, не втянутые во всю сложную ткань перипетий пьесы.

Одно из великолепнейших его созданий — в «Смерти Пазухина»; другое, столь же прекрасное по правдивой простоте, наивной сердечности и ласковому юмору, — Ступендьев из Тургеневской «Провинциалки»; остроумная сценическая характеристика, меткий контраст между громоздкой внешностью и ребячьей душой — Симеонов-Пищик из «Вишневого сада» [319]).

Оттого, что Грибунин ласков в своем юморе, все его образы — добродушные, потому немного схожие внутренно. И когда Грибунин играл Шпигельского («Месяц в деревне»), — даже этот ехидный, злобствующий и угрюмый провинциальный эскулап, только носящий, докторской практики ради, маску веселости, — расцвечивался им так же; маска была лицом. Немножко подхалима, немножко чудак и циник, а вообще славный малый и добрейший души человек, — таким выходил Шпигельский в исполнении стихийно-добродушного Грибунина.

Может быть, отчасти потому, что с такой стихией его сценической личности непримирим Гоголевский Осип, — эта фигура у Грибунина, всегда такого красочного, вышла тусклою и как-то неоформленною, рыхлою и характерно не акцентированною.

Ближайшим партнером Грибунина в Горьковском спектакле был В. В. Лужский, игравший мирно-скептического, органически отрицающего всякое фантазерство и бунт картузника Бубнова. Они, Медведев и Бубнов, Грибунин и Лужский, непременно вспоминаются тут рядом, за игрой в шашки. В актерах этих есть родственное. Оба определенно тяготеют к жанру, оба — отличные бытовики-правдолюбы. — Но Грибунин в своем сценическом рисунке проще и в сценической передаче непосредственнее; создаваемые им фигуры — со значительно большим рельефом и с более яркими, сочными красками. Грибунин — актер наивный, в лучшем и привлекательном смысле этого определения.

В Лужском наивной непосредственности и беззаботности творчества нет. Он — актер вдумчивый и с большою заботою об отдельных сообразительных или занимательных подробностях и черточках образа. Они его заботят прежде всего. Грибунин любит смелые мазки, Лужский любит детали и даже детальки, т. е. характерные или занимательные мелочи и усердно собирает их в образ. Оттого его сценические образы по большей части — мозаическая работа, искусно подобранные и прилаженные один к другому камешки. В его сценическом творчестве работа ясно доминирует над вдохновением. Его метод — аналитический, его сценический ход — от частностей.

Иногда он на них так и застревает, не умея крепко собрать в органическое целое. Но, вдумчивый и осторожный, внимательный и добросовестный не согласный итти на риск, — он никогда не делает ошибок. Он не знает ни взлетов, ни срывов, и никогда не огорчит плохою неожиданностью, но и не порадует счастливою неожиданностью. У него поступь мерная, спокойная и уверенная. Он сыграл громадное количество ролей, и крупных. По их количеству — он на одном из самых первых мест в Художественном театре.

Я перебираю в памяти все эти исполнения, — нет ни одного плохого недодуманного, недовыверенного, недоделанного, противоречивого. Театр, автор, авторский образ за Лужским — как за каменною стеною. Лужский никогда не выдаст, все сделает, как быть должно. Это в театре, как и в жизни — очень большое достоинство. Театр, как и жизнь, не может строиться только на вдохновениях, но непременно — и на умелой добросовестности. Что же касается радости, «праздника» искусства, неожиданностей, — в этом Лужский уступал своим товарищам.

Лучше всего удавались В. В. Лужскому средние люди, без большой индивидуальности, стертые, ничем ярко не обозначенные, с тусклыми чувствами. Играть таких людей,—неблагодарная сценическая задача: создавать их на сцене трудно, а результат—маленький, впечатление—слабое, как-то «между прочим». Лужский все время нес бремя такой неблагодарной работы и очень хорошо справлялся с этими невеселыми задачами. Но они обременили своею тусклостью его творчество. Когда же попадался образ ярко обозначенный, эта яркость чаще выходила в исполнении притушенной. Одинаково—яркость характеристики и яркость чувства. И в чувстве Лужский был всегда правдив, но не горяч.

Он играл Гауптмановского возчика Геншеля, в первые годы жизни Художественного театра. Была хорошая жанровая фигура, богатая всякими меткими бытовыми подробностями,—ими тогда так дорожил весь Художественный театр. Все было очень внимательно обдумано и хорошо придумано в Репетилове, но комизм фигуры был тусклый. У Лужского есть несомненный юмор, но почему-то не развернувшийся ярко. У Лужского все было очень умно сделано в роли Полония. Он был и хитрый, и льстивый, и подловатый, и себе на уме, даже по-своему умный, и ни одна реплика не пропадала

ТРЕТЬЯ СТУДИЯ

К. Гоцци Пантомима «Принцесса Турандотт»

даром, была материалом для такой характеристики, для выражения образа. По разработанности, по мимическому и интонационному богатству лучшие у него роли — Мамаев в «Мудреце», Иван Мироныч в комедии Чирикова такого же названия [320]). Шуйский в «Борисе» Пушкина и уже упоминавшийся выше Лебедев в «Иванове». Большую роль играет Лужский и во всей жизни театра, начиная с «Общества Искусств». Он и режиссер, и преподаватель, и заведующий труппой, и заведующий сотрудниками, и Член Совета ..

Гораздо более скромную роль в сценической жизни Художественного театра занимали два других участника спектакля «На дне»: Адашев и Бурджалов. В Горьковской пьесе Адашеву пришлось, по явной ошибке в распределении ролей, играть буйного Алешку, который «ничего не хочет, ничего не желает». Роль требует и горячего темперамента, и стремительной речи, и очень большой подвижности. А Адашев — актер очень спокойный, степенный, холодный, тяжелый в движениях, какой-то чопорный.

Когда Художественный театр возникал, на Адашева возлагались большие надежды. Одно время он даже был первым претендентом на роль царя Федора, и, как я упоминал, Станиславскому показалось, что вот трудная задача, мучившая его, разрешена: нужный Федор найден. Как не сбылся этот Федор, так не сбылась и вся надежда. По началу Адашев играл довольно много, но все — тяжело, без выразительности, с непременным холодком. Пожалуй, лучше другого — Молчалина. Затем и совсем выбыл из театра.

Г. С. Бурджалов с самого начала оценивался скромно, верно определялся как хороший актер на эпизодические характерные роли. Он всегда умел их делать, давать заостренность своим маленьким изображениям. Так, в спектакле «На Дне» он в такой заостренности и меткости показал паука Костылева, злопыхательствующего старикашку, пакостника и ханжу. Все черты были отлично слиты в цельный образ, и весь он тщательно отделан.

Играть Бурджалову приходилось немного, иногда сезоны подряд он был без новых ролей, — внешние данныя ограничивали его репертуар. Но каждую доставшуюся эпизодическую фигурку он отделывал любовно, четко и наполнял небогатым, но характерным содержанием. Такою фигурою был у него горбун-инженер в «Драме Жизни», зловещий человечек, гном с глубоко затаенным сладострастием. Вспоминается и его надутый глупым чванством, ощипанный маркиз («Хозяйка Гостиницы» Гольдони) [321]).

Остаются два женских облика «Луч света в темном царстве» Костылевской ночлежки, Офелия «Дна» — Наташа. На навозной куче чудом вырос ландыш серебристый и приветливо кивает головой, льет свой тонкий аромат. Такою осталась в памяти об этом спектакле М. Ф. Андреева. «Быт» ее не

коснулся, — никакого жанрового отсвета. Девушка «вообще», ничем бытовым ниже индивидуальным не обозначенная. Девушка и девическая поэзия, так сказать, — алгебраические. Беспримесная лирика.

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА

О. В. Бакланова «Ланж»
Лекок «Дочь Мадам Анго»

Это и вообще характерно для Андреевой, какою она была в Художественном театре. Там она — чистейшей воды лирическая ingénue, хрупкая и с хрупкими чувствами. Такою она была в Кете («Одинокие» Гауптмана), такою — в княгине Старочеркасовой, остающейся девственницею жене нелюбимого мужа («В мечтах» Немировича-Данченко), такою — в Чеховской Ирине. С прелестным смехом, тихим, чистым, с прелестными слезами, такими же чистыми и тихими. Изящная и красивая, вся — весенняя, точно белая

сирень. Эта общая юная очаровательность была в ней самым сильным качеством. В таком осенении были все ее сценические образы. И только нежная застенчивая лирика удавалась ей вполне.

В первый же год Художественного театра Андреевой пришлось играть Ибсеновскую Гедду Габлер. Образ очень сложный, душа очень путанная, чувства острые, противоречивые. Все это — вне сценической природы и сценического диапазона этой лирической ingénue. С Геддой Андреева справиться не могла, не было у нее подступов к такому образу. И никак не поддавался он переводу на язык ее милой и простой лирики, как не поддавалась такому переводу или транспонированию героическая роль Юдифи, которую Андреева играла еще до Художественного театра, в Обществе искусства и литературы.

Василису Костылеву играла Е. П. Муратова, крепко, от возникновения Художественного театра и до своей смерти [322]), с ним связанная. Василиса, с ее большою страстностью, с азартом чувственности, не была подходящею и удачною ролью для Муратовой. Только у следующей исполнительницы, Ф. В. Шевченко, хорошо умеющей передавать на сцене такие женские черты и класть густые краски (она лишний раз показала это в инсценировке Чеховского рассказа «Ведьма» в Первой Студии Х. Т.), — Василиса нашла верное и, главное, яркое осуществление.

Сценическая натура вообще немного неподатливая, тугая и не экспансивная, — Муратова не подходила для таких образов и таких ролей. Говоря наименованиями старой театральной терминологии она не была ни — «героиней», ни «кокеткой». Но она умела делать характеры, подбирая занимательные подробности [323]). С большим юмором в жизни, Муратова не была богата им на сцене; или он, этот юмор, был такого свойства, что трудно переходил через рампу, не достаточно сильно просвечивал через исполнение. Очень удачное исполнение эпизодической роли в «Иванове» я уже отмечал в главе о Чеховских спектаклях.

XIII

Спектакль «Братьев Карамазовых» занимает в жизни Художественного театра центральное место. И хронологически, что — только случайно, и по внутреннему смыслу, по своей сценической значительности. Он приходится на самую середину пути театра, его четвертьвековья, — на тринадцатый год [324]).

И он, этот спектакль Достоевского, — сгущеннейшее выражение лучших особенностей театра, максимума его актерской силы. «Братья Карамазовы», —

я говорил уже, — самый «актерский» спектакль Художественного театра. А так как, в последнем счете «театр — это актер», то самый «актерский» спектакль тем самым, бесспорно, — и самый существенный, вершина данного театра.

Мысль сценически использовать материал Достоевского, обратить его, так сказать, в драматурга, — она уже давно соблазняла и волновала Художественный театр, прежде всего — Немировича-Данченко, потому что — буду говорить его словами, — «Достоевский писал, как романист, но чувствовал как драматург. У него — сценические образы, сценические слова. Многое в его романах так и рвется в театр, на сцену, так легко, так естественно укладывается в ее рамки, сочетается с ее специальными требованиями и условиями. Целые главы — настоящие, и замечательные, куски драмы» [325]). И, укладываясь так в сценические рамки, не противореча сценическим условиям, этот материал — громадной, совершенно исключительной ценности для актерского искусства, равную которой не часто представляет и материал собственно драматургический, потому что «образы Достоевского дают актерам возможность исчерпать их творческую силу до дна».

Первая мысль Художественного театра, привлеченного такими соображениями к Достоевскому, была о «Бесах», — тут материал казался особенно богатым и сценически, актерски пригодным. Но театр словно предчувствовал ту бурю, которую позднее поднял из-за «Николая Ставрогина» М. Горький; смущался политическими нотами этого романа, которым не сочувствовал, вернее — ими не интересовался. И тогда не захотел итти на этот риск. «Бесы» были заменены «Карамазовыми». Но мысль о постановке «Бесов» не переставала соблазнять, и несколько лет кряду эта постановка неизменно участвовала в репертуарных предположениях, пока, наконец, не была осуществлена, в сезон 1913 — 1914 [310]).

Достоевский неодолимо соблазнял, потому что — как отказаться от возможности, раз уже она была почувствована и осознана, «исчерпать творческую силу актера до дна»: «когда у актера есть материал исчерпать до дна свою фантазию, темперамент и отзвук своей души на крупные переживания и на большие запросы духа, — говорит Немирович-Данченко, — то работа становится для него большою радостью» [327]). Но Художественный театр был слишком серьезен и литературен, чтобы опрометью броситься в объятия соблазну. Он отнесся к делу с громадною осторожностью. Он отчетливо понимал: преступно уродовать великого поэта, насиловать его содержание в угоду новой, драматической форме. «К счастью, этого и не приходится делать, если не гнаться за тем, чтобы исчерпать в спектакле всю фабулу,

если принять, что зритель роман знает, его интригу помнит. Тогда задача становится благородной, и совсем не «насильнической». Несколько сцен, где Достоевский писал особенно драматически, почти как драматург, прямо переходят на подмостки, большие образы художника получают от актера все, что может дать актерский темперамент, непосредственность и сила актерского переживания».

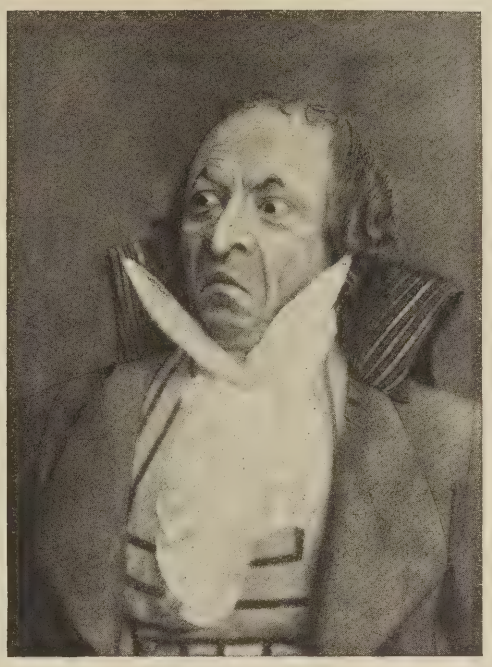
А чтобы ничего не «переделывать», не посягать на Достоевского, — пришлось прибегнуть к одному, в театре еще небывалому, приему: ввести чтеца, который читает небольшие отрывки из романа, необходимые для связи между инсценированными частями или выяснения их неясностей. Сначала, когда Немирович-Данченко приступил к работе над организацией романа в «пьесу», казалось, что к помощи этого чтеца (помещенного, по сценической распланировке, в неглубокой нише в левом от зрителя углу подмостков) придется прибегать изрядно часто, что он неоднократно будет врезаться в диалогический и действенный ход спектакля. Но по мере того, как работа подвигалась вперед и придвигалась к своим кульминационным точкам, — нужда во вмешательстве чтеца все убывала и свелась к очень немногому [328]). «Вот ясное доказательство, — заключает Немирович-Данченко свой рассказ о театральном приспособлении романа, — насколько драматичен Достоевский» [329]).

Чтец был придуман очень остроумно и введен очень искусно. Иногда его чтение не только восстановляло связи или комментировало, но и придавало какую-то торжественность, эффектно и значительно завершало показанную картину. Так, когда Алеша, после разговора с Митей у ракиты, ушел, — ему вслед раздалось из ниши: «Алеша пошел к монастырю, обошел его кругом через сосновую рощу, прошел прямо в скит» и т. д. И это прозвучало важно, торжественно. Но и чтец не мог помочь тому, чтобы в тесные рамки спектакля (даже двойного) улегся этот грандиозный роман во всей своей существенной полноте. Целые его стороны, и очень важные, остались за бортом спектакля. «Карамазовы» вышли по неизбежности ущербленными в своем смысле.

Театр понимал, что идет на очень большой риск. «Но мы уж столько рисковали, — говорит Немирович-Данченко, — как же не рискнуть и тут? А если мы не ошиблись, если нас ждет тут удача, — какое широкое это открывает поле, какие прекрасные возможности». Это «широкое поле» открылось. Риск был полно оправдан результатом. Художественный театр вписал в свою историю самую блестящую страницу.

Вот красноречивая ее оценка: «Утверждаю, что я не видал на русской сцене трагедии, прежде чем увидел в Художественном театре сцену «Мок-

рого». В развитии русского театра она отмечает новую ступень сценических возможностей, она имеет историческое значение» [330]). И другая лаконичная, но выразительная оценка: «Карамазовы» на сцене Художественного театра — «мистерия в русском театре», — так обозначил этот спектакль Александр Бенуа. «Карамазовы, — писал он, — призваны расчистить воздух русского театра», в том смысле, что должны утвердить примат актера в театре.



В. Л. Лосский «Ла-Риводьер»
«Дочь Мадам Анго»

Я говорил в другой главе, как инсценировалась внешняя сторона этого спектакля, до какого минимума и простоты было доведено его декорационное окружение. Такой декорационный курс диктовался сознанием, что все бремя должно лечь на актера, что спектакль должен быть его созданием, и ничто не должно от актера отвлекать. Актер оправдал доверие к нему и доказал, на что способны он и его искусство. И это доказал актер того театра, который будто-бы видит в актере только второстепенный, почти случайный придаток к хитрой выдумке режиссера, художника-декоратора и бутафора и который именно поэтому, хотя он и Художественный — «не художественный», как доказывалось азартно в одном обвинительном акте [331]). Говорить об этом после «Карамазовых», спектакле торжествующего актера, — стало уже просто нелепостью [332]).

Не все вышло одинаково удачным. Не все сцены и не все образы. (Так, мало удачным был Алеша Карамазов, в сценическом приспособлении Достоевского сильно умаленный, сведенный почти что на служебное назначение, скучно-елейный, как то охлажденный). В первом вечере таких было больше, и общее впечатление было еще какое-то шаткое; во втором вечере их было куда меньше, и все недоимки были погашены, заслонены сценами Ивана Карамазова, великолепно сделанными и остро прочувствованными Качаловым, а особенно — грандиозною сценою «Мокрое», которая глубоко потрясла. Она длилась полтора часа — и на всем этом громадном протяжении держала и внимание, и нервы зрителя в чрезвычайном напряжении.

И это был самый подлинный Достоевский, во всей его великой силе и глубине, во всей его катастрофической стихийности.

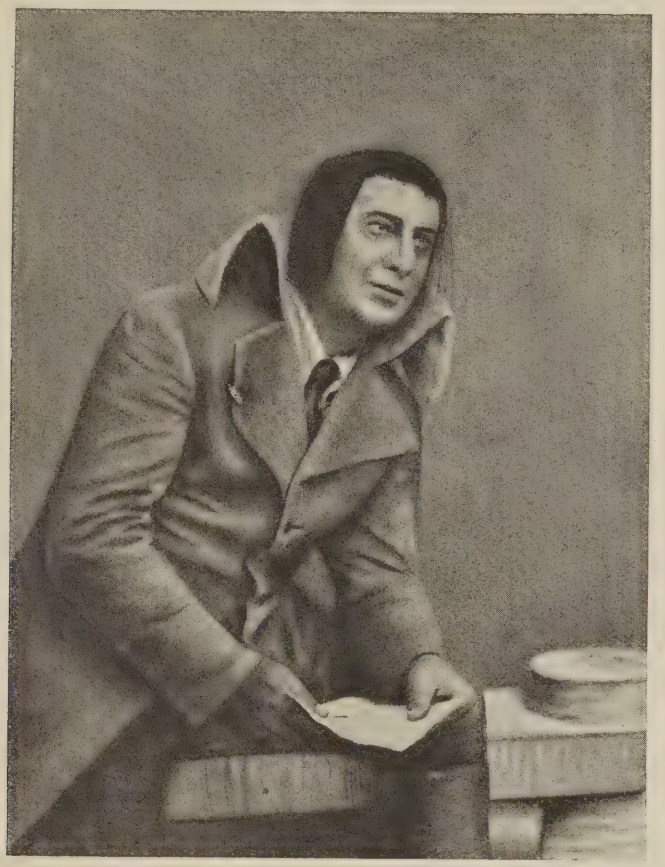
Так было в первой части «Мокрого», когда там кипит дикий, бесшабашный разгул, какой-то «мужицкий Брокен». У режиссеров — Немировича-Данченко и Лужского и актеров нашлись для этого краски до страшного яркие. Так, и еще в большей мере, было и потом, когда Митеньку, пьяного от вина, от жарких поцелуев Грушеньки, от пролитой крови, накрывает следственная власть, начинается великое мучительство допроса, и поднимается в Митиной душе предельный хаос. Если бы даже все другое в двух-вечернем спектакле, сотворенное громадною работою, было совершенно неудачно (этого, конечно, не было), если бы даже мимо всего остального равнодушно прошли внимание и чувство зрителя (и этого, конечно, не было), если бы осталось только такое «Мокрое» — этим единым художественным праведником был бы спасен город. Из-за одного «Мокрого» стоило ставить «Карамазовых», было необходимо их ставить. Потрясенные впечатлениями, измученные душевно, но и душевно обновленные, могуче всколыхнутые, уходили мы, зрители, из залы после «Мокрого». Думаю, пережитое, перечувствованное за эти полтора театральных часа никем не забылось.

Центральная фигура этого центрального спектакля, первый его герой и главный источник громадного впечатления — Л. М. Леонидов. Он — пришлый в Художественном театре (пришел туда в пятый год), но быстро, и уже навсегда, крепко, вошел в его жизнь. У него и до «Карамазовых» были очень хорошие исполнения, говорившие и о настоящем сценическом мастерстве, и о большой сценической искренности, сильном сценическом темпераменте. Я упоминал об его Лопахине («Вишневый Сад»), где характерность образа сочеталась с большой силою душевных переживаний. Эта сила еще выразительнее сказалась в Андреевской «Жизни Человека», где Леонидов отлично овладел трудною формою и поднимался в своих протестах против неба и его неправды до настоящего пафоса, сохраняя при этом простоту искренней правды чувств.

Но все это было лишь тесным преддверием для того широкого трагического простора, на который его талант вырвался в роли Дмитрия Карамазова, и разбушевалась во-всю стихия его актерской природы. Леонидов показал себя актером самых глубоких эмоций и самых напряженных переживаний на сцене, способный подниматься до вершины трагического. Буря страстей, раздирающих душу, пламенных взлетов и стремительных падений в бездны, — таково содержание этого исполнения, приходящего к самым ярким сценическим эффектам через глубокую искренность переживаний.

В такой мере такое содержание исполнения не принадлежит никому еще в Художественном театре.

Уже в первый вечер Достоевского Леонидов сразу выдвинулся на главное место во внимании зрителя. Первая же фраза исступленного Мити



И. П. Озеров «Анж Питу»
«Дочь Мадам Анго»

ударила с большою силою. Почувствовался весь хаос этой красивой, но изломанной души, — почувствовался и в звучаниях речи, опаленной огнем страстей, и в блеске замечательных глаз, в мимической игре коричнево-бледного лица. Но полный разлив темперамента и полное торжество — в «Мокром». Такой сценической передачи душевной возбужденности мне никогда не приходилось видеть. Это была воистину душа, сорвавшаяся со всех петель, выбитая изо всех колей, налитая до краев смертельным ужасом, каждую минуту умирающая в исступленном отчаянии пьяная всеми хмелями.

отравленная всеми ядами, какие скопил «дьяволов водевиль» — человеческая жизнь.

Все это было актером глубоко пережито, перечувствовано и выражено по всей потрясающей силе заразительности, при том с очень большим разнообразием в формах выражения и с громадным тактом в использовании эффектов. Одинаково хороши были у Леонидова и сцены бурного и буйного хмеля, и сцены опьянения страстью, вдруг сменявшиеся страшным кровавым воспоминанием, взрывом отчаяния, исступленною мольбою о чуде. И еще лучше были выражены вся растерянность, все потрясения совести, все взлеты гордости и благородства, перемежавшиеся вспышками гнева, — когда вдруг повисло ложное обвинение в отцеубийстве. Для всего этого сложного разнообразия Леонидов нашел сценические формы, все выразил и в своем голосе, и в глазах, горящих жутким огнем, налитых безумием.

До такой высоты, до такой силы в передаче сложнейших душевных движений, до такой «заразительности» Леонидов больше уж не поднимался. Это — вершина его искусства. Она высится одиноко. Но она определяет исключительный калибр актера. Некоторую аналогию можно бы провести с исполнением роли доктора Керженцева в «Мысли» Л. Андреева [333]), — не между образами, конечно, не между содержаниями ролей, но между способом и силою сценической передачи. Но характер материала тянул на подчеркнутую патологичность, Леонидов уступил этому. Были моменты громадной силы, моменты совсем жуткие. Актеру они стоили чрезвычайных нервных потрясений. Это перехлестывало за грань искусства, артистичности (чего совсем не было в его Мите Карамазове). И у зрителя были разбитые нервы. Нагонялся на душу мрак, ничем не просветлявшийся. Это был только жестокий спектакль, с жестокостью напрасною, так как она не была путем к какому-то широкому, озаряющему обобщению.

Другая большая и очень сложная роль Леонидова, уже совсем иного характера: Ибсеновский Пеер Гюнт. Спектакль чрезвычайно тяжелый, и почти весь его груз лег на плечи Леонидова. Он нес на своих плечах целую гору. Под нею сгибался. Очень увлекательным его исполнение в этой роли не было нигде. Молодой Гюнт был лучше — легкий, изящный, сильный в движениях, с увлечением говорил свои сказки. Эту часть роли он играл по Качаловски, — с блеском виртуозной техники, с отчеканенностью. С переездом в другую часть света его Гюнт становится сценически тяжелее; есть непреодоленная искусственность, и перестаешь верить его чувствам. Он как-то плещется на поверхности, нет под этой рябью глубоких вод. Леонидов — актер совсем не «головной», он не умеет выдумывать. Он умеет

жить. Но чувства этого Гюнта были больше выношены головою, чем сердцем, и Леонидов не умел ими обмануть. Только к самому концу драмы к Леонидову вернулась жизненность, искренность, а с ними и способность овладеть зрителем и тронуть его апофеозом человеческого страдания. Как и весь Художественный театр, Леонидов затратил на Пеера Гюнта уйму сил. Ни театр, ни актер не добились сколько-нибудь значительных результатов.

И еще очень крупная роль — Байроновский Каин, под самый конец четвертьвековья Художественного театра. Это была большая неудача. Первая вина за нее ложится на неверный подход к Байрону, — он, кажется, всецело принадлежит режиссеру, которым был К. С. Станиславский. По какой-то художественной аберрации было задумано сыграть Каина «просто», т. е. поближе к будничной жизненности, узко-реалистически. Словно заговорили старые дрожжи, вспомнилось некстати то, что как-будто было уже до конца изжито в первый период Художественного театра. Это и вообще было художественною ложью, потому что не считалось со стилем произведения. И эта ложность была подчеркнута стилизованным характером постановки. Наконец эта ложь была особенно опасна в отношении такого актера, как Леонидов, который своею сценической личностью легко склоняется в сторону резкого реализма.

От данного толчка он и покатился в своем исполнении в эту опасную сторону. Костюм и грим, выбранные неудачно, еще усилили впечатление будничности, совсем обратили Каина, героя мистерии, в бытовую и даже русско-бытовую фигуру. Сквозь такую неверную оболочку не мог пробиться трагизм актера, не зазвучал по нужному. И лежала на исполнении печать усталости. Так разменялся титанический образ. Еще больше, чем в «Пеер Гюнте» была общая неудача: и режиссера, и актера.

Актер бурных чувств и предельных напряжений, Леонидов умеет быть и отличным комиком-жанристом. Таким он показал себя в ряде ролей: в Скалозубе, в Ляпкине-Тяпкине, больше всего — в великолепно сыгранной роли Городулина («На всякого мудреца»). Во всех исполнениях этого разреза у Леонидова — отчетливая и остроумная характеристика, с легоньким, законным уклоном в шарж, т.-е. в сценическое преувеличение, находчивость в подробностях, сочность красок. Городулин лучше других по тонкости юмора и, главное, по легкости игры. Стоя рядом с Митей Карамазовым, Городулин Леонидова говорит о большой разносторонности и гибкости дарования, о пластичности внутреннего актерского материала.

Другой актерский центр «Мокрого» — М. Н. Германова. В роли Грушеньки она развернула всю большую силу своего драматизма, показала,

как глубоко и ярко умеет переживать на сцене чувства, при том — чувства не-будничные, сложные, переливчатые и устремляющие к трагической катастрофе. Эта последняя черта — катастрофичность, трагическое осенение, разрешающееся в катастрофе, — она так существенно нужна для Грушеньки. Без нее нет женщины Достоевского, как и без большой красоты страдания. Это отчетливо проступило, внятно зазвучало в исполнении Германовой. Такою она еще никогда не была на сцене.

Это зазвучало не сразу. В первых картинах Грушенька как-то не налаживалась. Особо-характерное для образа, для этой большой души обозначалось лишь смутно. Исполнение еще не обладало волнующей силою в той мере, какая Грушеньке необходима. Так прошел для Германовой почти весь первый вечер спектакля. Замечательный разговор с Катериной Ивановной только слегка приближался к нужному впечатлению.

Все нужное нашлось во второй вечер — и тон, и сила передачи, особая, катастрофическая настроенность. Тут была уже настоящая Грушенька во всех ее непримиримых противоречиях, во всех ее бурях, и предельно-обаятельная, и страшная. Настоящая женщина Достоевского. «Один из очаровательнейших женских русских образов на сцене», «нечто неизгладимое из памяти», — писáл про нее тот, кто всю сцену «Мокрого» признал «новою ступенью сценических возможностей в развитии русского театра».

В создании «самого актерского спектакля» Художественного театра Германова приняла очень большое участие, была одною из сложивших его. Одним этим уже определяется ее место в жизни театра. На высшую вершину они всходили вместе. И как для Леонидова — Митя Карамазов, так для Германовой — Грушенька из «Мокрого», остается пока ее максимальным сценическим достижением. Этим достижением определяется ее большой сценический рост и самый характер ее сценической личности, как актрисы прежде всего «психологической», актрисы глубоких душевных движений и яркой душевной правды. Она того же типа, что Савицкая, с тою же основною сценическою устремленностью, но и с бóльшим разнообразием в содержании, и, главное, с большею силою в его передаче, с более заразительною сценическою экспансивностью.

Грушенька — центральный момент в сценической жизни Германовой. Но и до, и после него были отличные исполнения. Еще когда Германова только начинала эту жизнь, она в бессловесной роли, в фигуре совершенно случайной и эпизодической — какой-то уличной танцовщицы из римской толпы («Юлий Цезарь») — обратила общее внимание. Так это было красиво, оригинально и сценически выразительно. Мимолетное явление, но оно не

затерялось во всей яркой пышности и пестроте общей картины. Первое настоящее торжество Германовой — Агнес в «Бранде». В первой сцене ее Агнес была такая солнечно-счастливая, лучезарная, вся — светлая, чистая радость. Апофеоз женской любви. В дальнейшем была большая сила в передаче материнского горя. Сцена с одеждою умершего Альфа захватила всех,—

В. В. Барсова «Кларетта»
«Дочь Мадам Анго»

так заразительно было это горе, эти тихие слезы. И весь большой дуэт с Брандом в рождественский сочельник был полон у Германовой сильного, искреннего чувства. Когда Агнес пошла на последнее отречение, — почувствовалось, через исполнение актрисы, что вот стала пустою, при жизни мертвою, душа этой женщины-матери. Это дало впечатление очень сильное. И это убедительно сказало, что есть в распоряжении Художественного театра большая актриса — она показала себя во весь рост в «Карамазовых».

Из поры после «Карамазовых» эта, сильно-драматическая сторона Германовой выразилась в Андреевской Катерине Ивановне. И если эффект был не очень полный, — главная вина за то ложится не на исполнительницу, а на роль, на то, как она построена автором. Он больше показывает тот страшный итог, к которому пришла душа Катерины Ивановны, чем процесс, каким она к нему пришла. «Катерина Ивановна» — как-бы «эпилог» к драме, не самая драма. Как и автор, актриса сосредоточила внимание и силу на этом страшном результате. Его она давала и с большим тактом, и с большой выразительностью, стараясь через исполнение вскрыть то, что лежит под фактами, их подводное течение. Но сделать исполнение динамическим было слишком трудно. И статический факт доминировал. Ее Катерина Ивановна была «мертвою», телом, из которого уже вынули душу, и все, ею совершаемое, все ее распутство и хождение по рукам, даже без разбора — чьи руки,— это было лишь судорогою такого тела без души. Может быть, была возможность показать «умирающую» — это процесс, а не мертвую — это последний факт. Тогда получилось-бы движение и разнообразие. Тогда впечатление было бы трагическим.

Тонкий, изящный сценический мастер, — Германова отлично делала и образы, не насыщенные большими страстями, где не было места разливу чувств. Очень хороша у нее Пушкинская Марина Мнишек, с верным и, главное, красивым рисунком. Своеобразна ее Софья Фамусова, которой придана мечтательность и искренность. С большой мягкостью, с тихой задушевностью сыграна Ольга, старшая из Чеховских трех сестер.

И через все исполнения, самые различные по содержанию осуществляемых образов, красною нитью проходит очень большое их изящество, настоящая артистичность. Так, совсем не искажаемая, но приукрашенная, эстетизированная, — выступает сценическая правда Германовой. И это — свое, особенное в ее сценическом облике, отмечающее его среди других женских актерских обликов Художественного театра. Стоит отметить: когда так-называемая Качаловская группа, временно отколотая от Художественного театра, играла заграницей, — Германова была оценена там, как самая крупная актерская сила. Такие критики, как Альфред Керр писали о ней восторженно, в тонах самого яркого панегирика.

Вокруг Грушеньки, по разному с нею соприкасаются несколько женских душ. Ближе других, более интимно связанная — Катерина Ивановна. В первой части сценических «Карамазовых» ей уделено большое и важное место. Очень существенна для обеих — их первая же встреча на сцене, когда Катерина Ивановна целует у Грушеньки руку, и в этом жесте как бы пере-

кидывается мост между двумя образами, между душами глубоких, сильных и мятежных чувств. Я говорил, сцена не очень удалась Германовой, — совсем не вышла у О. В. Гзовской, игравшей Катерину Ивановну.

Такой результат был неизбежен, он вполне предопределялся сценическою натурою Гзовской. Она — актриса меньше всего для Достоевского; ее сценическому искусству нечего делать с таким авторским материалом; оно перед ним беспомощно. Психологическая углубленность и насыщенность совершенно чужды актерской природе Гзовской, и в иную сторону устремлено ее сценическое внимание и мастерство. Она прежде всего — актриса внешнего блеска игры, изящной виртуозности, сценического формализма. Эта игра великолепно сверкает на поверхности, но даже и не хочет врываться в душевные глубины.

Поэтому Гзовская — не в характере сцены Художественного театра. У нее самый принцип — иной. Не случайно, что ее связь с Художественным театром была кратковременная. Гзовская, какая она — по своему сценическому существу и по сценической манере, не могла органически войти в этот театр, психологический — прежде всего. И так же не укладывался в рамки этого театра, где каждый ориентируется прежде всего на целое и себя чувствует его частью,—актерский эгоцентризм Гзовской. По этим двум основным причинам она была не в стиле Художественного театра, хотя искренно хотела подчинить себя ему.

И нигде ее сценические качества, очень значительные—отличная техника, виртуозность, большой сценический блеск, и большая грациозность,— нигде эти качества не шли так вразрез с требованиями образа и роли, как в спектакле Достоевского и в Катерине Ивановне. Многое из того, что есть в Гзовской и чем она щеголяет,—не нужно этой роли или в ней только второстепенно; многое из того, что роли нужно,—отсутствует в Гзовской. Вся душевная атмосфера не та. Самое важное—глубокая, острая взволнованность и даже какая то иррациональность в психике. А Гзовская-актриса—отчетливость, рациональность, душевное равновесие. В ней есть острота—но сценического изображения, а не сценического переживания.

Только в сцене показания на суде исполнительница дала почувствовать смятенность чувств; задрожали нервы. Но это была больше театральная истерика, созданная актерским мастерством. Этого в таком моменте слишком мало: ведь, «так говорить и так признаться можно только какой-нибудь один раз в жизни,—в предсмертную минуту, например—всходя на эшафот». Так определяет Достоевский. Это вообще невыполнимо на сцене, выше актерских сил? Не знаю,—может быть, и так. Но какое-то приближение

к этому должно быть. Только оно—недостижимое для актера типа Гзовской, как бы высока и изощренна ни была его сценическая техника.

Сила Гзовской в другом: в комедийной грациозности, в ярких блестках сценического остроумия, в изящной сценической лепке, в отточенности и легкости сценической речи. И до Художественного театра, и в нем, и после него ей великолепно удавались лишь те роли, которые построены на этих качествах. Я вовсе не умаляю их ценности. Я только хочу сказать, что они определенно ограничивают сферу сценического творчества. И попытки вырваться из этой сферы всегда были неудачны.

В Художественном театре Гзовская играла Офелию. Был трогательно-наивный облик. Первый застенчивый расцвет юности. Актриса все это сделала. У нее техника гибкая, у нее есть вкус. Даже сцена сумасшествия, для Гзовской в роли—самая трудная, была хорошо задумана и разработана. Но по самому своему актерскому существу Гзовская—не волнующая. Это уже прорыв из ее сферы. И зритель любовался и этой Офелией, любовался и искусностью мастерства, но к судьбе Офелии был довольно равнодушен, ею не растревожен, не растроган.

Зато в пределах своей сферы Гзовская была прелестна. Когда-то, до Художественного театра, она великолепно играла маленькую Клеопатру в пьесе Бернара Шоу и Беатриче в Шекспировской комедии «Много шуму из ничего». В Художественном театре ей стал обязателен метод «системы», игры на переживании, ход изнутри. Я говорил,—такой ход органически чужд этой актрисе, в нем—насилие над ее сценическою природою и над ее вкусом. Может быть, от такого «хода изнутри» и она стала искреннее, правдивее в чувствах. Это было ценно для Офелии. Это было почти безразлично для Мирандолины («Хозяйка Гостиницы»), но тяжелило игру, умаляло ее блеск и виртуозность.

Приложима ли «система», ее сценическая метода к ролям такого, внешне-комедийного склада? Я знаю, сам создатель «системы» считает ее универсальной и всеспасательной. Сам он путями «системы», искреннего вживания приходил к исполнению Мольеровского Аргана. Не стану рассматривать сейчас этот вопрос в разрезе принципиальном. Во всяком случае, если Станиславскому «система» помогла в «Мнимом Больном», то в Мирандолине Гзовской помощи не оказала. Не знаю, может быть, потому, что система была усвоена формально, не вошла в сценическую плоть и кровь этой актрисы внешней игры.

Свободная, предоставленная своей методе, Гзовская сыграла бы Мирандолину ярче и виртуознее. Впрочем, и теперь это было очень красиво,

живо и ярко. Еще лучше — Вера из Тургеневской комедии «Где тонко, там и рвется». Все исполнение — очень тонкая, ажурная работа, весьма высокое мастерство. И легкая лирика роли удавалась хорошо. За весь период работы

Н. А. Подгорный «Люшар»
«Дочь Мадам Анго»

Гзовской в Художественном театре — это лучшее ее исполнение. В нем полнее, чем в каком либо другом, выразился подлинный сценический облик Гзовской.

Роль Лизы Хохлаковой ограничена в сценических «Карамазовых» двумя небольшими отрывками. Рамки — очень тесные. В них требовалось раскрыть,

дать почувствовать содержание очень сложное и крайне своеобразное, совсем особый душевный надрыв. Л. М. Коренева, в ту пору — еще очень молодая, технически неразработанная актриса, сделала это с большою чуткостью и талантливостью, в сильном порыве сценического вдохновения. Она сыскала, через вживание в капризную психику Лизы, в которой уже загадочно шелестит проснувшаяся женская страстность, — какие то совсем особые, волнующие интонации, какие то совсем особые звучания голоса. Они настроили с первой же минуты, еще тогда, когда послышались за сценой, из соседней комнаты.

Коренева нашла какую то особую остроту и тревожность для передачи метаний этой больной девочки, прикованной к креслу на колесах. И самый внешний облик был особенный, отысканный таинственной отгадкой молодого таланта. Крепко запомнилось это острое белое лицо под прихотливо вьющимися рыжеватыми волосами, запомнилась вся напряженная фигура в белом газовом платье. Больше всего запомнились, и в воспоминании тревожат, какие то тени, пробегавшие по этому лицу, и странные звучания голоса, выдававшие сумятицу перетревоженных не-детских чувств, и чистых, и порочных вместе, и ласковых, и гневных. Это был сложный и тонкий рисунок, — душевный, — и звуковой. Нота, внесенная Кореневой в спектакль Достоевского, прозвучала сильно и еще увеличила общее громадное впечатление от него.

До этого спектакля Коренева прелестно, с очаровательной свежестью и искренностью сыграла Верочку в Тургеневском «Месяце в деревне». Поэзия юности, наивности, первой, пахнущей ландышем, любви, вся красота первых, робких полупризнаний и горячий трепет первой застенчивой страсти—ими было насквозь пропитано это молодое, какое то бесхитростное исполнение. Сразу стало несомненно, что Художественный театр обогатился новым дарованием, настоящим, ценным. Когда Наталия Петровна впервые называет Верочке ее чувство, а Верочка с испугом и радостью опускает ей на грудь свое зардевшееся милое лицо, — это была очаровательная минута в спектакле. Верочка выростает в любящую, оскорбленную в своей святости девушку. Коренева тогда не умела поспеть за этим ростом. Сильная сцена объяснения с Наталией Петровной, большой подъем чувств,—это удалось меньше, почувствовалось усилие, в пафосе зазвучала театральность [334]). Верочка вернулась к тихой печали, к страдальческой покорности, — и к Кореневой вернулась вся искренность и простота исполнения. И то, как Верочка Коренева передавала благодетельнице-сопернице записку от любимого ею Беляева, — было почти так же хорошо, как когда она стыдливо приникла к Наталье Петровне и выдала тайну своей любви.

Коренева стала по праву занимать все большее место в сценической жизни Художественного театра. К тем двум созданиям, о которых я сейчас

К. С. Станиславский и М. П. Лилина
На вокзале в Москве Поездка заграницу 1922 г

упоминал и которые считаю удачнейшими, прибавился ряд других. Бывали и неудачи, вроде Елены в возобновленном «Дяде Ване», которая вышла тусклой и деланной. Но были и большие удачи, например — в «Нахлебнике»,

особенно во второй половине пьесы, где большая выдержанность стиля сочеталась с такою же большою трепетностью и заразительностью чувств.

С воспоминанием о Верочке - Кореневой неразрывно связано воспоминание о Беляеве Болеславского. Так как мне в дальнейшем почти не придется говорить об этом актере, я хотя очень коротко остановлюсь на его исполнении. Я видел тогда Болеславского впервые. Раньше он или не играл, или играл слишком незаметное. Поразила в исполнении совершенно исключительная простота, самая неподдельная искренность. Торжествовала юность. Кусок молодой, кипучей жизни, радующейся воздуху, солнцу, лету, траве на лугу, воде в сонном пруду, песне в малиннике. А когда пришла пора сильным чувствам,—как просто и как полно чувствовал Беляев Болеславского, как он был ошеломлен неожиданным приходом любви в нем и к нему, как привлекательны были его смущение и угловатость, как взволнованно держал он в своих больших руках со следами клея от змея изящные ручки красавицы Ислаевой! Клокотала разбуженная страсть, наливались слезами испуганные глаза «студента на кондициях», перехватывало горло. Все это было правдиво, так непосредственно, молодо, ярко, бурно. Конечно, впечатление было от большой сценической натуры, — не от большого сценического мастерства. Но материал был показан великолепный, увлекающий. Я должен сказать, — в последующем он, этот материал, остался как-то неполно использованным, и на той высоте, какую обещал Беляев,—Болеславский не был. Разве отчасти—в исполнении роли Левки («Miséréré» С. Юшкевича), где были огонь, яркость, бурность. Много позднее он показал себя, уже в студии, и очень ярким актером на роли комедийные («Двенадцатая Ночь»).

Еще последнее женское исполнение в спектакле «Карамазовых» — Н. С. Бутовой, игравшей Снигиреву, жену «мочалки». Роль — эпизодическая, неяркая и давала очень мало простора. Но и в этой стесненной форме чувствовалась большая сценическая сила, выразительная душевная напряженность; были страшны слезы этой ранней старухи, и, главное, чувствовалась самобытность, полная свобода от какого нибудь театрального шаблона или канона.

Все это—черты, определяющие в актерском облике Бутовой. Она была одною из самых оригинальных актрис Художественного театра, в ней было что-то особое, неповторимое, от всего отличное и трудно укладывающееся в привычные театральные определения. Бутова рано умерла, не достигнув своей вершины. И она мало играла. В ее театральном формуляре — всего пять-шесть ролей со сколько-нибудь большим содержанием. Но она умела каждую выдвинуть вперед, показать с какой-то значительностью. И каждый

ее образ был отчетливо обозначенный, индивидуализированный; все были очень разные.

Бутова никогда не устремлялась в сторону наименьшего сопротивления, напротив — выбирала труднейший подход к роли. Она была, как актриса,

К. С. Станиславский по пути в Америку на борту парохода «Мажестик» (Поездка заграницу 1922 г)

органически оригинальна. Каждый раз поднимала какую-то новь. Не по сознательному желанию новизны, еще меньше — по желанию щегольнуть новизною, оригинальностью: она была на сцене исключительно скромна, без слабой тени артистического щегольства. Но в ней, физически такой слабой, давно таившей в себе жестокую болезнь,—жила непочатая подспуд-

ная сила, — и эта сила влекла на такой, всегда — совсем свой, путь, на то, чтобы заново, совсем по своему, распахать роль. И «каждое ее исполнение, по оценке Немировича-Данченко, — это было то, что по истине называется праздниками искусства, праздниками театра» [335]).

Первым ее крупным исполнением была Анисья во «Власти тьмы», очерченная Бутовой очень сильно, с уклоном в натурализм, в который уклонился и весь этот толстовский спектакль. Немирович-Данченко, «перевидавший не мало исполнительниц этой роли», «свидетельствует самым решительным образом, что исполнение Бутовой было выше всяких сравнений. Тут реализм, доходивший даже до натурализма, подымался до таких грандиозных высот и опускался до таких углублений национального духа, какими отмечается только высшее поэтическое творчество».

С острым чувствованием Достоевского, с сосредоточенною нервною силою, которая безотчетно тревожила зрителя, с какою то иррациональностью, с сознательно-тяжелыми интонациями, которые по началу показались «нарочными», но потом вполне оправдались обрисовкою образа, — сыграла Бутова Варвару Петровну в спектакле «Николая Ставрогина».

Лучшее же, что сделала на сцене Бутова — Манефа в комедии Островского «На всякого мудреца». Это была большая жанровая правда, но сгущенная и заостренная до степени трагического шаржа. Может быть, это несколько выпирало из стиля Островского. Поэт относился к своему образу с большим добродушием, скорее ощущал Манефу, как глупую гримасу на лице России; у Бутовой она была проявлением стихийной темной силы. Манефа получала почти символическое значение. «Смотря Манефу Бутовой, — так оценивает это исполнение Немирович-Данченко, — мы понимали Распутина и его влияние». В ту пору (нужно вспомнить: комедия игралась в 1910 году) поминать печатно Распутина и Распутинство не полагалось; но если внимательно вчитаться в газетные отзывы об исполнении Бутовой роли Манефы,— сквозь намеки и «эзоповский язык» можно в них разглядеть довольно отчетливо такую же оценку смысла исполнения, его обобщение именно в таком направлении. Так глубоко врылось исполнение в изображаемое им явление и подняло целый тяжелый бытовой пласт. При чем, что очень важно, смех в зале, тон комедии нисколько не умалялся. Вряд ли в расчеты актрисы сознательно входила сатирическая злободневность. Она приросла сама собой, как результат большой остроты и широкого захвата художественного изображения. И сказалась в передаче Манефы особая, нутряная оригинальность сценического творчества Бутовой. Творчество это пресеклось. Это было большою потерею для Художественного театра, для искусства русской сцены...

А. Толстой

V акт

„Царь Феодор Иоаннович"

Поездка заграницу — 1922 г.

в верном предвидении такого блестящего результата были сохранены две сцены Снегирева (8-ая и 9-ая картины): для сценических «Карамазовых» они органически не нужны, только как бы вводный эпизод. Но было бы грехом лишить спектакль такого художественного богатства, таких волнующих выражений высокого, предельного сценического искусства, какие были явлены в этом исполнении Москвина. Особенно — в той его сцене, где шутовство как маска, спадает, и ясен подлинный лик Снегирева: когда он отказывается от предложенных (и так соблазняющих) денег за бесчестие. «Вот ваши деньги-с,» — эти слова повторяются раза четыре, каждый раз — с все нарастающею и потрясающею силою. «Доложите пославшим вас, что мочалка чести своей не продает-с», — это прозвучало страшно.

За первый вечер «Карамазовых» сцены с Москвиным были наилучшими, давали максимальное по силе впечатление и позволяли особенно отчетливо ощутить Достоевского. И к актерскому образу Москвина его Снегирев — существенное прибавление.

Наконец, совсем хорошо удался Федор Иванович: Лужский играл его выразительно; отчетливо выступила вся пакостность старческой похоти Карамазова-отца и вся погань этой источенной сластолюбием души.

Когда я снова суммирую свои впечатления от сценических «Карамазовых», обновив их силою воспоминаний, — я смею считать, что предъидущее описание, как оно ни бегло, как ни далеко от сколько-нибудь исчерпывающего характера [337]), оправдало то заявление, каким я начал главу об этом спектакле: он, этот спектакль, — вершина Художественного театра и самый актерский его спектакль.

И еще считаю достаточно доказанным: суждение о Художественном театре, как о «театре малых актерских сил» — только предвзятость, либо некоторое недоразумение. Не с таким обозначением перейдет этот театр в историю.

XIV

Мое описание не исчерпало сил театра. С выбранных мною трех наблюдательных пунктов оказались невидимыми некоторые силы, иногда — очень значительные. Выпали из поля внимания интересные актерские фигуры. Пропуск должен быть, хотя частично, восполнен. Без этих фигур картина была бы слишком не полная.

В ней ощутительно недоставало бы, например, Н. О. Массалитинова. Потому что он — очень типичный актер Художественного театра и один из самых верных последователей, усердных осуществителей «системы», этого

корана театра. Мне приходилось мельком упомянуть: может быть, ничьему сценическому росту, ничьему актерскому раскрытию «система» не помогла так, как Массалитинову. За искреннюю верность «системе» он был богато вознагражден.

Актер тугой, малоподвижный, не эмоциональный, с темпераментом замкнутым, который по началу не умел пробиться наружу и делал Массалитинова сценически скучным и серым,—он, найдя к «системе» ключ, полно

Труппа Московского Художественного театра на вокзале в Чикаго (Гастроли в Америке 1923 г)

раскрылся; вышли на простор его творческие силы. Сценическая природа у Массалитинова — не яркая, у него нет способности сверкать, ослеплять блеском. Но темперамент у него здоровый, ненадтреснутый, глубокий и, если можно приложить тут такой эпитет, — сосредоточенный, всегда собранный. И берет он именно этою собранностью, сосредоточенностью, строгою внутреннею логикою своих движений, а не непосредственною обаятельностью. Все, что Массалитинов делает на сцене, — он делает глубоко, существенно. Его мало заботит, чтобы было броско и занимательно. Он в своей игре — пурист; он — аскетически строг.

За исполнением Массалитинова нужно следить очень внимательно, насторожив слух души. Оно, это исполнение, и зрителя требует строгого, который не боится в зрительной зале труда напряженного внимания. Только до такого зрителя исполнение доходит. Зато доходит в очень большой значительности и вознаграждает за труд внимания. Может быть, именно поэтому Массалитинов имел меньшую популярность, чем заслуживал. То, как он сыграл Шатова в «Бесах», — художественное создание очень большого значения, высокое сценическое искусство и, по-моему, самое интересное и ценное исполнение во всем этом спектакле.

У Шатова роль начиналась большою, почти немою, неподвижною сценою. Он все время сидит в одной позе в углу, как будто безучастен к происходящему подле него, словно бы никак на это не реагируют. Но благодаря большой силе и сосредоточенности сокрытого, внутреннего переживания, — до зрителя доходит вся душевная жизнь Шатова в эти минуты. Чувствуется, как бурлит и кипит, однако ничем не выплескиваясь на поверхность, душа в этом сутулом, грузном человеке с тяжелою мыслью, с тяжелым мужицким лицом. Даже нет мимической игры на этом круглом темном, каком-то буром лице, — она только в пристальных глазах. Эта мимика не била во внимание зрителя; при малой внимательности ее можно бы проглядеть. Но для того, кто присмотрится, она обнаруживает свою громадную выразительность.

Тут решительно и ригористически вырывался последний театральный штамп. Нигде так не торжествовал победу «ход изнутри», как в этой сцене Шатова-Массалитинова, да и во всем следующем его исполнении в «Николае Ставрогине». И со всею правдою, с глубочайшею психологическою необходимостью (при внешней, кажущейся случайности), обнаруживаемою исполнением Массалитинова, — душевное состояние Шатова разрешается в наносимом им Ставрогину ударе. Та же сосредоточенная сила, пафос жаркий, но сдержанный, затаенный — в той сцене, когда Шатов говорит свое самое заветное — о «народе-богоносце», о боге, когда бросает он Ставрогину последнюю правду. Все это звучало с тяжелою силою, в этом был фанатический экстаз веры и мысли. Чем с большим вниманием, в разные представления «Бесов», я вглядывался в исполнение, — тем большая открывалась в нем глубина, тем сильнее было его воздействие.

Как для многих других актеров Художественного театра—первый спектакль Достоевского, «Карамазовы», так для Массалитинова вершиною, высшим взлетом его сценических сил, был второй спектакль Достоевского, «Бесы». Но те же черты актерского образа и тот же сценический метод отчетливо

К. С. Станиславский
«Иван Шуйский»

В. И. Качалов
«Царь Феодор»

«Царь Феодор Иоаннович» (гастроли в Америке 1923 г)

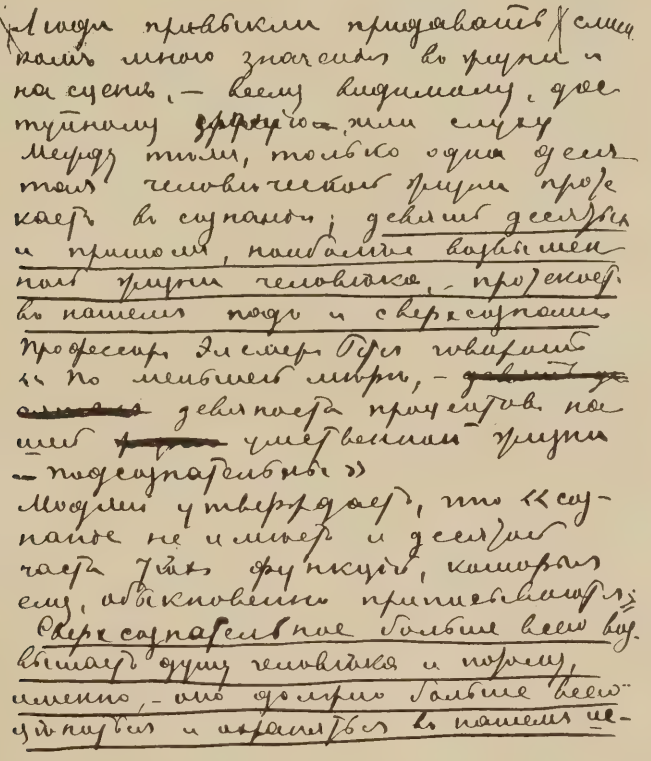
сказывались, иногда—с очень большими результатами, во всех исполнениях Массалитинова. Игра его всегда была несколько тяжелою, глыбистою и без блеска, но непременно значительною, со сгущенною душевною силою, без бередящей зрителя нервозности, раздерганности.

Так был им сыгран Иван Сергеевич в пьесе Мережковского «Будет радость» [338]). Этот спектакль вообще имел меньший успех, чем он того стоил, — и в нем бесспорно лучшим исполнителем был Массалитинов, и по законченности даваемого им образа, еще больше — по силе искренности, с какою пережита и показана актером вся драма этого человека. Так был сыгран Массалитиновым и Лопахин, и Ростанев, в третьем спектакле Достоевского («Село Степанчиково»). Во всех этих исполнениях четко проступал типичный актер Художественного театра, которому дороже и важнее всего правда переживания, и который готов ей в жертву принести все театрально-эффектное.

С «Бесами» же связано лучшее исполнение другого актера, до сих пор не попадавшего в рамки моего описания — И. Н. Берсенева, — его Петр Верховенский. Актер умел дать очень сложный рисунок роли, одной из труднейших, и выдать отчетливо самую подоплеку, последнее дно души Верховенского, его «мелкого бесовства», революционного мефистофельства. На все это требовалось большое и тонкое мастерство. Отлично удалась и бредовая экстатичность последних речей Верховенского. Немногие другие исполнения Берсенева (он в Художественном театре—сравнительно недавно) — меньшей сложности и тонкости. Подлинный его сценический облик в своей полноте еще не успел выразиться: ряд последних лет Берсенев был оторван от театра, играя за границей в так называемой «Качаловской группе». Несомненный темперамент, сценический такт и выразительность, изящная манера игры, вкус — все это, чувствовавшееся в его исполнении, позволяет думать, что Берсеневу принадлежит хорошее место в дальнейшей жизни Художественного театра.

Как мимолетное видение промелькнуло в театре многообещавшее дарование А. Ф. Горева. Сценическая жизнь этого юноши была обидно коротка [339]). В памяти театра и его зрителей он остался, как исполнитель Хлестакова (в первой постановке «Ревизора»). Исполнение было очень несовершенное и местами поверхностное. Но оно внятно говорило о подлинной сценической талантливости, об отличных актерских элементах. Кое-что уже сыграно было совсем хорошо, — с большою искренностью, легкостью, разнообразием в интонациях. Этот Хлестаков был изящный, избалованный светский мальчик, «легкий, воздушный, чрезвычайно красивый в своем гриме и в своем изысканном стильном костюме», «он живет вздором, бреднями, не зная, где правда, где ложь, и не интересуется этим, потому что вся жизнь для него только — игра» — так сохранен Хлестаков Горева в одном обстоятельном критическом анализе спектакля [340]).

Мы знаем теперь в Художественном театре совсем иную трактовку Хлестакова, с парадоксальною заостренностью, с характером почти трагического гротеска — исполнение М. А. Чехова (во второй постановке Гоголевской комедии). Тут сравнений быть не может. Громадный перевес художественной значительности, интереса актерской смелой выдумки — на стороне второго Хлестакова Художественного театра. Юноша Горев обещал



Автограф К. С. Станиславского

актера совсем иного сценического типа и, — кажется, это можно сказать без риска ошибки, — много меньшего калибра и много меньшей оригинальности. Но в его Хлестакове было свое милое, грациозность и искренность. Он отлично просил в займы у чиновников, он отлично объяснялся в любви с Анной Андреевной, он так искренно испугался городничего. Эти кусочки исполнения отчетливо запомнились. Они обещали вОреве блестящего «молодого фата», по старой театральной номенклатуре. Ранняя смерть разрушила надежды.

Еще несколько хороших актерских фигур на втором театральном плане: Н. А. Подгорный, всегда четкий в сценическом рисунке, немножко сухой, но правдивый в передаче несложных чувств (к нему перешла роль от Качалова Пети Трофимова в «Вишневом саде»; от Болеславского — роль Беляева; он играл таинственного Тю в «Драме жизни», негра «У жизни в лапах»); Н. А. Александров и П. А. Павлов, оба — правдолюбивые жанристы с мягким юмором и искренним комизмом; Н. О. Знаменский — грубовато-сильный в игре, но яркий, с определенным бытовым уклоном, однако отлично сделавший и совсем бытовую, абстрактнейшую роль «Времени» в «Синей птице» [341]).

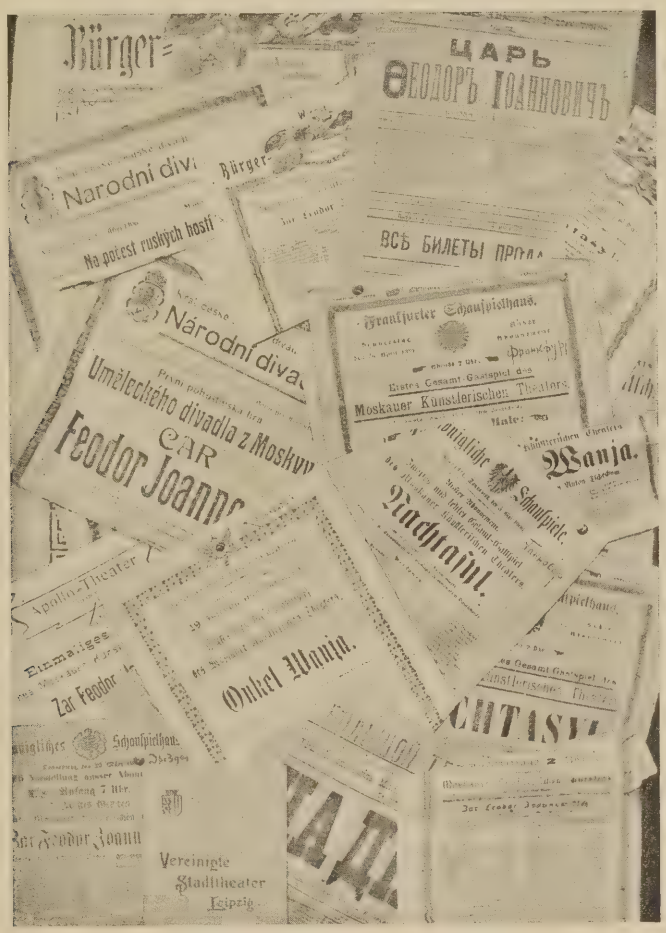
Все они и еще другие, не доминировали в коллективном творчестве Художественного театра. Но они верно и усердно в нем участвовали, вкладывали свою лепту в общее художественное дело. Без таких актеров не может обойтись никакой театр больших актерских сил. В Художественном театре было ценно, что никогда ни одна второстепенная и даже самая маленькая фигура на сцене не оставлялась в пренебрежении, была заботливо сделана, была интересна и запечатлена артистичностью. Это было большою заслугою и режиссуры, и «малых сил», всегда настроенных в крепкий лад с «большими», с целым спектакля. Спектакль был чист в Художественном театре от пустых мест и мутных пятен.

Мне трудно объяснить — почему, но хорошие женские силы чаще откалывались от Художественного театра, чем мужские. Так оторвались начинавшие там жизнь очень счастливо В. В. Барановская и А. Г. Коонен. Те причины, которые отторгли О. В. Гзовскую, тут не действовали. Обе были совсем в стиле Художественного театра и не могли чувствовать себя неуютно и чуждо в его художественной атмосфере.

Коонен потом изменила символ своей театрально-эстетической веры, стала в центре театра, принципиально противоположного Художественному, — театра, который от «переживания» открещивается, как от нечистой сценической силы. Но в своем существе, в своей актерской природе Коонен, кажется мне, осталась и там, в формальном Камерном театре Таирова, — актрисою Художественного театра. И истинно хорошими были у нее и там те исполнения, в которых она, сознательно или безотчетно, служила старому богу, правде искренних чувств.

В Художественном театре А. Г. Коонен была прелестной по простоте и нежной поэтичности лирической актрисой. В памяти зрителя Художественного театра она осталась крепче всего, как маленькая Митиль в «Синей птице», и как цыганка Маша в «Живом трупе», — отрешенная от всякого театрального штампа, насквозь искренняя, сдержанно-огневая, взволнованная

немножко резковатая, что только шло к образу. Куда хуже вышла Анитра в «Пеер Гюнте», с мало удавшимся притязанием на юмористичность; было что-то «нарочное» и потому, несмотря на большую непосредственную обаятельность Коонен, — неприятное, извращавшее ее сценический облик.



Афиши первой поездки МХТ заграницу (1906 г)

Или это уже было некое предчувствие Камерного театра, начало перехода на новый сценический путь?..

В. В. Барановская впервые, кажется, — еще ученицей, обратила общее внимание исполнением совсем маленькой роли Рузи в Пушкинском «Борисе Годунове»: были в исполнении большая грация, тонкое изящество и сценическая выразительность. Но об актерском облике Барановской по этому легкому наброску можно только смутно догадываться. Облик отчетливо обозна-

чился в исполнении роли «жены человека» в Андреевской «Жизни человека». При большой хрупкости была и большая драматическая сила, при том — утонченная, лучше выражающая оттенки чувств, чем их определенные тона, совсем отчетливо душевные переживания. Это относится не только, даже нестолько, к названному сейчас исполнению, но ко всем исполнениям Барановской в Художественном театре. И оттого ее сценические образы были тут обычно окутаны некоторою дымкою загадочности. Такою была и ее Офелия, которую Барановская играла после Гзовской. Без такого флёра было лишь исполнение роли Ханки в «Miserere»: существо роли и верного ее исполнения — жизнерадостность, яркое чувствование красоты бытия. Сценической работы Барановской вне Художественного театра я не знаю.

Оторвалась от Художественного театра Л. А. Косминская, не обладавшая крупным дарованием, но умевшая отлично играть тихих, поэтических, застенчиво любящих девушек. Такою она вспоминается в двух пьесах Гамсуна («У царских врат» и «У жизни в лапах»), такою — еще в некоторых ролях. Все эти девушки окрашивались одинаково, были на одно лицо и не проступали выпукло. Но были милы тихим, ласковым и чистым светом, тихим, всем им общим, осенением. Такими же свойствами отличалось исполнение М. А. Ждановой — особенно в роли Чеховских Ани и Ирины, Верочки — в «Осенних скрипках» и др. Должен еще отметить С. В. Халютину, отлично сыгравшую Тильтиля в «Синей Птице», Герд в «Бранде», и интересно, характерно, но не легко передававшую Настю из Горьковской пьесы.

И опять — еще ряд актерских фигур на втором сценическом плане, художественный арриергард театра, стойкий в боях, т. е. в спектаклях. В своей женской части он характеризуется так же, как в мужской. Все — усердные и умелые участницы в коллективном творчестве Художественного театра, не дававшие затеряться ни одному даже маленькому образу, верно сохранявшие его в картине спектакля и тем увеличивавшие ее художественную значительность.

Начиная эти главы — об актерах Художественного театра — я предвидел: будут пропуски, мое описание не может вместить целиком весь обширный матерьял. Я старался, чтобы пропуски были возможно малочисленны и возможно менее существенны. Я искренно сожалею, что они есть, и прошу меня простить тех, мимо которых незаслуженно прошел мой рассказ, не сумев включить в себя и их.

Эти главы, — с неизбежностью — пестрые и с неизбежностью же, при самом большом стремлении быть объективным, все-таки субъективные, — я заканчиваю горячим приветом всем актерам Художественного театра и словом

надежды, что у них — не только красивое, значительное, славное прошлое, но и такое же будущее. Пусть тот, кто будет обозревать следующий период работы Художественного театра, с таким же правом закончит так, как заключаю я:

Художественный театр — театр блестящих актерских побед.

XV

Мысль о студии, как о молодом ответвлении Художественного театра, как о художественной лаборатории, где производились бы сценические эксперименты, не укладывающиеся в рамки самого театра, и о питомнике, где выращивались бы новые актерские силы, — такая мысль не раз посещала Станиславского и его единомышленников. С течением времени становилась настойчивее. Все с большею отчетливостью выступала необходимость ее осуществления, как залога правильного дальнейшего роста Художественного театра, того, что он не застоится, не обнищает силами, не обложится, как старческим жиром, рутиною. Мысль о Студии (в дальнейшей практике это превратилось в мысль о Студиях) была мыслью о будущем Художественного театра.

Первым ее выражением был тот Театр-Студия, который Станиславский попробовал создать в 1905 г. вместе с Мейерхольдом. Первый опыт оказался неблагополучным, во всяком случае — недолговечным. Я уже говорил о причинах распада этой Студии. В ней соединились для совместных исканий и делания художественные силы, уже глядевшие в разные стороны, театральные деятели, которым было уже не по дороге, с разною мерою эстетической революционности.

Как будто, исходный принцип был общий. Но для каждой из сторон в нем крылось различное, до непримиримости, содержание. Одна сторона искала развития Художественного театра, как театральной идеи, другая — его преодоления и разрыва с ним. Скоро это обнаружилось с полною отчетливостью. Станиславский, не без большой горечи разочарования, отошел от Студии. Было у него такое чувство, что он выходил «гадкого утёнка». А «утёнок» ощущал себя гордым лебедем. Но, предоставленный вполне себе, он не сумел жить. Театр-Студия рухнул, не дойдя и до первой публичной демонстрации своей работы. Но эта работа не пропала зря, бесследно. Театр-Студия был только очень маленьким эпизодом в художественной жизни Станиславского, — он был корнем режиссерского творчества Мейерхольда.

Как ни был разочарован Станиславский, это разочарование не коснулось однако самой идеи о Студии. Сознание нужности такой молодой лабо-

ратории и питомника, сознание необходимости, чтобы Художественный театр давал новые побеги, — они вышли из этого испытания неподорванными. Конечно, неудача смутила, испугала; воля к новому опыту была на время ослаблена. Только восемь лет спустя воспоминания о Театре-Студии и его тяжелом крушении были окончательно изжиты, преодолены. Старая мысль, но в несколько новой организационной форме, с более осторожным подбором ее осуществителей, — получила реализацию. Возникла Первая Студия Художественного Театра.

Когда Станиславский, весною 1912 г., повел о ней речь, — это было встречено в Художественном театре не очень уж радостно и дружелюбно. Боялись повторения опыта 1905 г.; еще больше боялись того, что новое начинание отвлечет силы Станиславского, его время и его энтузиазм от театра. Пришлось выдержать борьбу. Смутные указания на это можно найти и в печати [342]).

Станиславский и идея о Студии вышли победителями. Станиславского окрылила надежда, что тут, в Студии, он сумеет особенно полно осуществлять свою «систему», на ней построить воспитание актера. Прельщала его и еще одна возможность, осуществление мысли, с которою он носился в то время, мысль — о некоей новой, по методу создания, драматургии. Пьесу, как сценический материал, должны создавать поэт-драматург и сцена, актеры совместно, — так можно в самой общей форме определить эту мысль. Станиславский не раз говорил мне о таком своем плане. Поэт дает тему, актеры пробуют ее осуществить; поэт пользуется этою сценическою работою, результатами вдохновения и выдумки актеров и по этому материалу делает уже более подробный и «действенный» эскиз драмы; актеры опять пробуют его, этот вторичный эскиз, сценически осуществить, развить в процессе своей игры и т. д., пока пьеса не получит у поэта окончательного вида. Насколько знаю, к такому совместному творчеству привлекался и им увлекался А. Н. Толстой, тогда все усерднее работавший для театра. Из этого плана ничего не вышло, реализации в Студии он не получил. Но Станиславского увлекал. И еще увеличивал, укреплял волю к Студии.

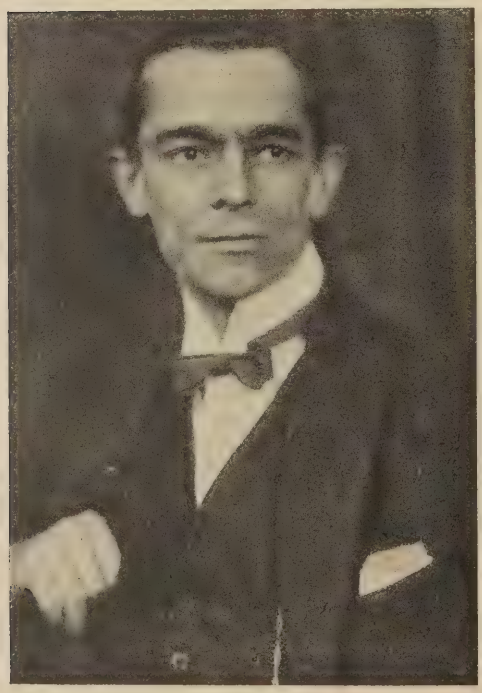
У Станиславского оказался замечательный союзник, единомышленник и помощник: Л. А. Суллержицкий. Это был человек редкой душевной красоты и духовной чистоты, энтузиаст чистой крови, личность во многих отношениях выдающаяся. Жизнь его, ярого толстовца, ездившего в Канаду устраивать духоборов, много претерпевшего за свои толстовские идеи, которые он не отрывал от своей жизненной практики, и за принципиальный отказ от военной службы, — долго шла вдали от театра. Шла она по совсем иной орбите.

АРТИСТЫ ЮБИЛЯРЫ (XXV Л)

(слева направо) 1-й ряд внизу — В. И. Немирович-Данченко; К. С. Станиславский; Г. С. Бурджалов; 2-й ряд — заслуж. артисты Гос. Акад. театров: О. Л. Книппер; В. В. Лужский и И. М. Москвин; 3-й ряд — В. Ф. Грибунин; Н. Г. Александров; Е. М. Раевская; 4-й ряд — А. Л. Вишневский

М. П. Лилина
Заслуженная артистка Госуд. Акад. театров

В. И. Качалов



Н. А. Подгорный

М. Н. Германова

Но в Крыму он познакомился с Художественным театром, подчинился его большому очарованию, сблизился со Станиславским, заразился его энтузиазмом. И втянулся в театральное дело. Ему служил с тем же энтузиазмом и преданностью, как толстовству. Суллержицкий много работал в Художественном театре, как помощник Станиславского в его режиссуре. Очень значительная и существенная доля участия Суллера, как его для краткости звали в театре, в постановке «Синей Птицы» и особенно — «Гамлета» и «Драмы жизни».

Он же явился главным пособником Станиславского в деле создания первой Студии, взял на себя главное бремя работы. И стал в подлинном смысле ее душою и ее первою этическою силою. Весь свой нестареющий юношеский пыл и весь свой идеализм отдал этому делу. «Он целые дни и ночи буквально жил в Студии, каждая репетиция, каждая работа на сцене, ремонт, занятия по «системе», разговоры о жалованьи служащим, об этике актера — везде и всюду, в каждом уголке жизни сложной и молодой организации были слово, мысль или глаза Леопольда Антоновича. И всегда, в каждую минуту, по любому поводу его работ, он умел напомнить человеку, так или иначе имеющему с ним дело, об его самом лучшем, об его человеческом достоинстве. Он всегда поднимал человека. После разговора с ним, чувствовалась непосредственная потребность быть лучше, выше, чище» [343]). Таков был этот хрустально-чистый, душою нежный человек, с возвышенным представлением о театре, об его социальном и моральном значении, непоколебимо веривший, что «искусство актера — великое средство воспитания и поднятия людей». И облик этого человека, которого в Студии беззаветно любили, значительно отпечатлелся и на ее облике.

Возникала Первая Студия главным образом как школа, как школа «системы». Но всякая театральная студия непременно стремится стать театром. Это заложено в ее природе. Это — психологическая неизбежность. В данной студии были все необходимые для осуществления такой тяги элементы. В ней была горячая увлеченность, энергия, способность к систематической работе, круг сценических принципов — и даровитость, без которой все другое мертво есть. Мысль о цельном студийном спектакле, о первой пробе на этом манящем пути превращения в театре, принадлежала молодому актеру Болеславскому, которого я уже характеризовал выше на основе исполнения им роли Беляева в «Месяце в деревне». Под его руководством и под призором старших стали готовить «Гибель Надежды» Гейерманса. 15 — 28 января 1913 г. спектакль был показан немногочисленной приглашенной публике, все больше — своей, близкой к Художественному театру. Студия, как театр, начала жить.

В противоположность Театру-Студии 1905 г., эта Первая Студия начинала свою жизнь в полной верности Художественному театру, его основным заветам, всему его духу. Показанный спектакль был вполне в русле Художественного театра, построен по его принципам и его методам. «То что нам стало сразу ясно, — говорит Немирович-Данченко, вспоминая первый спектакль Студии, — что эта группа молодежи — дитя, кровь от крови и плоть от плоти нашего театра. Ясно почувствовалось, что молодым поколением, воспитанным Художественным театром, действительно воспринято то отличие, которое лежит между Художественным театром и всеми другими театрами. Нам стало ясно уже с того вечера, что у Художественного театра есть наследник» [344]). И больше всего унаследовал этот сын, говоря словами того же руководителя Художественного театра, — «углубленную сценическую простоту и расширенные рамки жизнеподобной актерской игры». А кроме верности «отцовскому» пути, спектакль «Гибели Надежды» показал трепетную талантливость в движении по этому пути.

На фоне дружной и умной слаженности целого привлекательно проступали отдельные дарования, искренние, красивые. Немного спустя, 4—17-го февраля, «Гибель Надежды» была повторена, как спектакль публичный. Маленькая зрительная зала, при кинематографе «Люкс» на Тверской, могла вместить очень немногих. Но эти немногие унесли впечатления радостные и разнесли по Москве весть о молодых актерах, юношах и девушках, играющих так, что им могли бы позавидовать иные заправские и даже именитые актеры с большим стажем. Конечно, симпатиям к родившейся Студии очень помогала большая популярность Художественного театра, сочувственное внимание ко всему, что было с ним связано. Атмосфера доброжелательного доверия, которой не знал при своем возникновении Художественный театр, тут была обеспечена. А в такой атмосфере работать легко и радостно. Но «доверие авансом» — его Первая Студия сразу же оправдала. С каждым следующим шагом оправдывала все больше.

По началу спектакли не были регулярными и частыми. И репертуар исчерпывался одною дебютною пьесою. Она уже никогда не выпадала из репертуара, продержалась в нем всего 10 лет жизни студии, была за этот срок сыграна 429 раз [345]).

Те же черты, так выгодно отличавшие первый спектакль, — свежесть исполнения, отказавшегося от узаконенных штампов и захватанных трафаретов, большая его правда, простота, искренность и выразительность, — были присущи и следующим работам Студии, только проступали еще отчетливее и с наростающею яркостью. Вторым новым спектаклем была окрашенная

Ольга Леонардовна

КНИППЕР

Заслуженная артистка Государственных
Академических Театров

1923 г

Л. М. Леонидов

П. А. Бакшеев

И. Н. Берсенев

С. Л. Бертенсон

Н. А. Румянцев

С. В. Халютина

очень темными красками ранняя драма Гауптмана «Праздник мира» [346]). Спектакль этот особенно стоит отметить потому, что он был первым, еще очень робким, режиссерским опытом Е. Б. Вахтангова, который затем, через лет 5—6, стал развертываться в первоклассную режиссерскую силу, дал несколько замечательных постановок и, может быть, создал бы целую эпоху в русском режиссерском искусстве, еслибы смерть не вырвала его так жестокорано из жизни... Будущий постановщик «Эрика XIV», «Гадибука» [347]) и «Турандот» еще не угадывался в постановке реалистической драмы Гауптмана; еще никак там не обозначался его новый путь. Первая Студия и в этом спектакле, как и в ряде последующих,—еще была целиком в русле Художественного театра. Но уже чувствовалась несомненная оригинальность режиссера. И если «Праздник мира» получил куда меньшую популярность чем «Гибель Надежды», если он быстро и как то бесследно выпал из репертуара Студии,—причину тому нужно, думается, искать главным образом в характере самой драмы, в частности—в большой мрачности ее тонов, еще сгустившихся в студийном спектакле.

Но уже был близок блестящий триумф молодой Студии: тот спектакль, в котором ее основные черты и ее главные положительные качества сказались во всей очаровательной яркости, и который крепко утвердил положение Студии, окружил ее самою горячею любовью. Я имею в виду конечно, спектакль Диккенсовской благородной сказки, проникнутой возвышенным человеколюбием,—спектакль «Сверчка на печи» [348]). Он был срежиссирован Б. М. Сушкевичем и осуществлен при самом близком, существенном участии Суллержицкого, вложившего в него всю свою душу, все свое заразительное увлечение.

«Сверчок на печи» произвел на зрителей впечатление громадное. На утро после первого представления о нем восторженно загудела вся Москва. Судьба была решена. Сохраняя все пропорции, можно сказать: для Первой Студии Художественного Театра «Сверчок» был тем же, чем «Чайка»—для самого Художественного театра.

Спектакль маленького начинающего театрика явился значительнейшим, крупнейшим событием всего того театрального года. Это было дружно признано всею московскою печатью. Все критические оценки были в тонах панегирика. И такая пресса верно отражала общественное мнение. Уже со второго представления повалил зритель валом в тесную залу Студии на бывшей Скобелевской площади; годы не исчерпали интереса к спектаклю и восторга перед ним. Первая Студия стала понемногу менять свой курс, стала ставить себе в своей художественной работе новые задачи, вошла в полосу театраль-

ного новаторства, — «Сверчок на печи» оставался неизменно любимейшим в ней спектаклем и выдержал (до конца 10-летия Студии) 509 представлений, — больше, чем пьеса с максимальным количеством представлений в Художественном театре. Полтысячи спектаклей, — это, в русских театральных условиях, — явление совершенно исключительное, а для девятилетнего срока, — и беспримерное.

И в каждой из этой полутысячи представлений повторялось то же чудо, что совершилось в первом представлении: «была раскована броня на душе, сняты преграды на путях к ней. Широко раскрылся ласковый слух, стал чутко-внимателен и «весь насквозь просвежился зритель», как говорит где то в «Переписке» Гоголь, описывая лучшее, желаннейшее воздействие театра. Иллюзорность, «зеркальность» театра — они на несколько часов стали реальнее самой действительности и благородно подчинили себе. «Будьте как братья», — это струилось через все поры спектакля, запечетленного гением нежного, любящего и правдивого сердца [349]).

Такое очарование от спектакля началось с первых же его минут, с его «пролога», донесшегося в зрительную залу из глубокой тьмы, лишь кое-где прорезывавшейся фантастическими пятнышками дрожащего света. И оно, это очарование, держалось до конца, до последних мгновений спектакля, в котором так гармонично слились материал поэта, постановка режиссера и исполнение актеров.

Великолепный, очаровательный в своем целом спектакль был столь же великолепен и очарователен в некоторых отдельных частях, в отдельных индивидуальных исполнениях. Прежде и больше всего — в исполнении М. А. Чехова, игравшего старенького игрушечных дел мастера Калеба. В этот спектакль для всех, умеющих театрально видеть и ощущать актерский талант, актерское искусство, — стало совершенно ясно, что пришел в театр настоящий большой актер. Чехов убедительнейше засвидетельствовал, что в нем — громадная сила сценического преображения, сценической правды, одинаково — правды характера, сказывающейся цельностью творимого сценического образа, и правды глубоко пережитых чувств, сказывавшейся властною заразительностью сценического переживания. В этом раннем исполнении Чехова была и отчетливая, меткая и оригинальная характерность, и прелестный, мягкий юмор, и великая трогательность.

Позднее Чехов показал, что ему свойственны и еще другие сценические черты. В нем — актере отчетливо звенит нота трагическая, в нем есть большой трагический пафос — это особенно внятно почувствовалось в исполнении роли Эрика XIV в трагедии Стриндберга. Правда, трагический темпе-

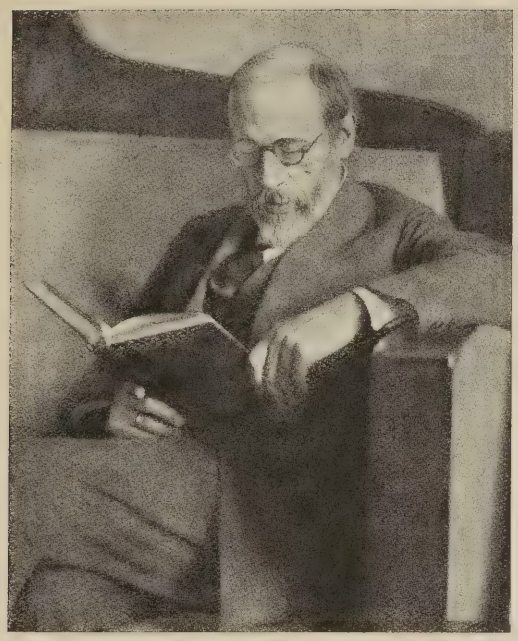
рамент в нем несколько надломленный. Есть некоторый исторический отсвет. Его темперамент — немного нездоровый. Это очень шло к полу-безумному, раздерганному душевно Эрику, усиливало впечатление. Но в этом заключена опасность.

И другая черта, в «Сверчке» еще не видная: способность к чрезвычайной обостренности комизма, к острейшему гротеску, который вот-вот перегнет в сторону той же душевной надорванности, к истеричности. Высшим выражением этой черты Чехова явилось его исполнение Гоголевского Хлестакова. Оно — изумительное по смелости, почти парадоксальное, в нем есть трагическое шутовство. В передаче этого у Чехова и сила, и мастерство — изумительные. С его Хлестаковым можно спорить и спорить. Но нельзя не поддаться громадному от него впечатлению. В русском театре были лучшие Хлестаковы, гораздо более гармонично и бесспорно сделанные. Из мною виденных, конечно, наилучший — М. П. Садовский. Но такого «своего» Хлестакова, такого неожиданного, иррационального, но в какой-то последней сущности — подлинно Гоголевского, — еще не было.

Чрезвычайная заостренность комизма, гротеска, опять с каким то уклоном в истеричность, — и в исполнении роли Мальволио в Шекспировской «Двенадцатой ночи». Вся же совокупность сценических созданий Чехова, пока им показанных, от Калеба до метра Пьера в странной, сбивчивой драме Н. Бромлей «Архангел Михаил», — говорит об актере и большой силы, и еще большей своеобразности, об исключительной сценической индивидуальности. Полное раскрытие ее принадлежит еще будущему.

В спектакле «Сверчка» — и еще ряд других прекрасных исполнений, красноречиво говоривших о несомненной актерской даровитости. С ярким юмором и с великолепной передачей стиля Диккенса играл Вахтангов Тэкльтона. Но сила Вахтангова, его значение в театре — в режиссуре. Актером он скоро перестал быть. Потому не стану подробно останавливаться на его актерском облике. С большою нежностью и искренностью, с трепетным лиризмом М. А. Дурасова играла «малютку» Мери, особенно удачно — в финальных сценах; с большою выпуклостью, с яркою выразительностью, обнаруживая и юмор, и темперамент, играл Г. М. Хмара извозчика Джона, который — такой грубый, такой неуклюжий и так умеет любить свою «малютку»: была большая меткость характеристики у игравшей глупенькую Тилли М. А Воскресенской и т. д. Студия показала в этот вечер 24-го ноября, что она вооружена не только идеалистическим энтузиазмом, но и силами, актерскими и режиссерскими, что она не только хочет, но и может.

Четвертым спектаклем Первой Студии были «Калики перехожие» В. М. Волькенштейна (второй режиссерский опыт Вахтангова), успеха не имев-

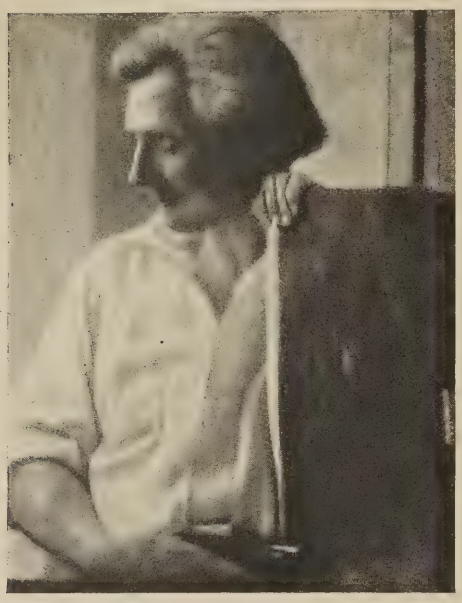


А. Н. Бенуа

М. В. Добужинский

И. В. Гремиславский

А. Н. Симов



Гордон Крэг

шие; пятым — «Потоп» Бергера, также в постановке Вахтангова. Это была новая очень большая удача, режиссерская — прежде всего. В спектакле была заостренность и оригинальность; а некоторые индивидуальные исполнения, Чехова — главным образом, были запечатлены яркою талантливостью. В конце сезона 1915—1916 г. Первая Студия попробовала свои силы в произведениях Чехова, составив спектакль из его одноактных пьес — «Предложение», «Юбилей», из монолога «О вреде табака» и инсценированного рассказа «Ведьма». Режиссерами спектакля были В. В. Готовцев и В. Л. Мчеделов. Спектакль выпукло выдвинул дарование Колина (дьячок в «Ведьме»), яркого комика, актера большой жанровой сочности. Хорошо, интересно показал себя И. В. Лазарев в названном «монологе». Были и еще очень удачные исполнения. Актерские силы Первой Студии развертывались все шире.

Но в своем целом этот спектакль был некоторым топтанием на одном месте, был слишком сильно корнями в старом. А коллективная мысль самой Студии рвалась уже куда-то вперед; жили в этом коллективном сердце какие-то иные художественные стремления и тоска по чему то более важному, значительному. Чеховский спектакль не удовлетворил прежде всего самоё Студию. Еще обострил эту тоску по иному. А через то напряг и силу для ее преодоления.

А. А. Санин

Следующий спектакль Студии — «Двенадцатая ночь», срежиссированная Сушкевичем при близком участии Станиславского, фантазии которого в значительной мере принадлежала самая метода сценического осуществления этого спектакля. Комедия Шекспира популярна в русском театре, много-

кратно исполнялась. Тут она, великолепно срежиссированная и декорационно очень облегченная,—заиграла многими новыми красками. Получили привлекательное обострение некоторые ее черты. И опять — ряд отличных индивидуальных исполнений, которые я могу лишь назвать, слишком стесненный рамками своего изложения, чтобы их характеризовать: сэр Тоби—Болеславский, показавший в этом исполнении большую силу яркого комизма, Мальволио—Колин (уже позднее стал играть эту роль Чехов), Андрей Экчик—Смышляев (потом В. А. Подгорный), Мария—Гиацинтова, еще некоторые.

Студия попробовала было реабилитировать «Росмерсгольма», который потерпел, несколько лет перед тем, крушение на сцене «метрополии» Художественного театра. Немирович-Данченко, инициатор и руководитель первой постановки этой Ибсеновской драмы, ценимой им особенно высоко, не расставался с мыслью, что «Росмерсгольм», при верном актерском к нему подходе, должен дать большой сценический эффект. Не расставалась с мыслью о новой переработке роли Ревекки и О. Л. Книппер. Студия показалась более удобною ареною для нового опыта. Режиссировал вторичную постановку Вахтангов. Спектакль явился вместе с тем первым опытом соединения в Студии сил студийной молодежи и сил старшего поколения Художественного театра: Ревекку играла Книппер, Росмера—Хмара, пастора Бренделя—Леонидов. Публика и эту реставрацию «Росмерсгольма» встретила очень холодно. И в новой сценической форме драма до зрителя не дошла, не произвела впечатления. Этот Ибсен оказался неодолимым. Спектакль имел лишь 19 представлений и скоро выпал из репертуара Первой Студии.

Я обрисовал, какою возникала Студия, к чему была устремлена, на каких театральных позициях стояла. Но уже назревал новый курс. Исходное стремление—быть возможно ближе к жизни, к ее конкретной правде,—сменялось стремлением вознестись над жизнью, подняться до самых широких ее обобщений и выразить ее сценически в условной постановке. Разрыв с тем сценическим реализмом, к которому в своем спиралеобразном движении пришел Художественный театр,—был необходимым моментом в эволюции Студии. Это очень увлекало; вероятно, сильнее всего—Вахтангова. Такой новый курс стал сказываться и в выборе поэтического материала, и в характере сценического его использования,—в режиссерском и, отчасти, но менее заметно, в актерском методе. Одним из первых выражений этого был спектакль «Дочери Иорио» Габриэля Д'Аннунцио. Опыт, сделанный под режиссерским руководством Н. Н. Бромлей, оказался малоудачным.

Дальнейший шаг на том же трудном пути — спектакль «Балладины» Словацкого, в котором соединили свои режиссерские силы Вахтангов,

Сушкевич и Болеславский. Полной удачи опять не было: но многое и в замыслах, и в осуществлениях было интересно, волновало оргинальностью и широтой размаха. Наиболее полное, яркое и уже значительно более удачное выражение этого нового курса Студии, ставшего для нее самым характерным, прежде всего определяющим ее новый облик, — спектакль трагедии Стриндберга «Эрик XIV», показанный 29 марта 1922 года.

Тут Студия делала большой шаг вперед по намеченному ею пути, при разрешении труднейшей в театре задачи, — осуществлении трагедии. Режиссерский талант Вахтангова — он был режиссером «Эрика» — к этому времени уже полно раскрылся, получил большое углубление и блеск. «Эрика» делал уже первоклассный и смелый в новизне мастер режиссуры. А выросший и углубившийся талант Чехова придал спектаклю очень большую актерскую значительность.

Правда, не все удалось как режиссеру, так и актеру. Были явные изъяны. Но были уже и великолепные достижения. Уже совсем не чувствовались «персты робких учениц». Напротив, было отточенное мастерство. И неудача была от большой новизны и смелости самого «курса». В пору исканий шедевры, безукоризненные художественные создания не возникают. Чувствуются взбаломученные воды.

Дальнейшим шагом, еще более смелым и новаторским, и в выборе поэтического материала, и в его сценическом претворении, был спектакль «Архангела Михаила» пьеса Н. Н. Бромлей. Вахтангов был двояко увлечен этим спектаклем, — и как режиссер, и как актер. Он мечтал сыграть метра Пьера, начал его готовить и репетировать. Но тяжкая болезнь уже держала этого, на редкость богато одаренного для театра человека, в своих цепких когтях. Уже стерегла и скоро похитила смерть [350]). Роль Пьера перешла к Чехову, режиссура спектакля — к автору пьесы, Н. Н. Бромлей и Сушкевичу, при близком участии в работе С. И. Хачатурова, принимавшего такое же участие и в большинстве предшествовавших постановок Первой Студии.

На работу над этим спектаклем были затрачены громадные силы. Студия работала в чрезвычайном напряжении, и увлекалась задачею, и смущалась ее трудностями и необычностями. Сценическая форма была совершенно новая, как и характер драматургического материала, запутанного, сбивчивого. Студия шла на большой риск. Победы она не одержала, сценически претворенный «Архангел Михаил» не стал менее сбивчивым, запутанным. Впечатления сильного и ясного спектакль не дал. Сама Студия далеко не была удовлетворена достигнутыми результатами, ясно понимала, что спектакль — очень смутный. И, суровая к себе, Студия после нескольких

Л. М. Коренева

М. П. Николаева

Н. Н. Литовцева

М. А. Жданова

Ф. В. Шевченко

Г. С. Бурджалов

Н. Г. Александров

И. В. Лазарев

Л. Н. Булгаков

В. Л. Ершов

Б. Г. Добронравов

В. П. Булгакова

А. М. Тамиров

Л. Б. Велижев

М. А. Успенская

И. И. Гудков

генеральных репетиций, еще усиливших неудовлетворенность, решилась на шаг самоубийственный: не довела «Архангела Михаила» до публичного представления. Спектакль был вычеркнут из репертуара.

В двух последующих спектаклях, последних, за обозреваемый мною срок, Студия, не разрывая со своею новою сценическою тенденциею, ставила себе задачи значительно проще. И справилась с ним много счастливее: в сезон 1922—1923 она поставила «Ирландского Героя» Синга (режиссура А. Д. Дикого) и «Укрощение строптивой» (режиссура Смышляева); оба спектакля—в характере гротеска и декорационной упрощенности.

Первая Студия находится сейчас в процессе художественного брожения. Ранний ее облик, тот, с которым она начинала жить, утрачен. Новый еще не получил отчетливости, последней отчеканенности. Но в Студии—большая сила. Она театрально вооружена. Юная, она уж имеет значительное прошлое. Как когда-то Художественный театр вышел победоносно из полосы брожений и метаний на широкую,светлую дорогу,—так, будем надеятся, выйдет и Студия. Каков будет этот выход, как оформится сценический лик Первой Студии,—можно лишь гадать. Отнюдь не обязательно, да даже и невозможно, чтобы она повторила Художественный театр. Надо думать, Студия найдет с в о й выход и с в о й широкий и уверенный путь.

Через три года после Первой, возникла Вторая Студия Художественного театра, выросшая из драматических курсов трех его актеров, «трех Николаев»—Массалитинова, Подгорного и Александрова. В своем основном сценическом принципе этот второй отпрыск Художественного театра был совершенно такой же, как и первый; в полной мере—младшая сестра Первой Студии. Как актерский фундамент—«система» Станиславского, метода переживания, простота, правда и искренность чувств; как первое условие—отказ от всякого сценического штампа. Я думаю, я не искажу истины, если скажу: идеалом Второй Студии был «Сверчок на печи» Первой Студии.

В практическом, финансовом осуществлении этой Студии очень много помог и был ей всегда надежною поддержкою Ал. А. Стахович, богатый меценат, ставший на склоне лет актером Художественного театра, приведенный к этой метаморфозе через увлечение Станиславским. Большой барин, аристократ и богач, выросший в семье, связанной с литературою (дядя его—автор популярной небольшой комедии «Ночное»; отец—автор интересных «Клочков Воспоминаний» и страстный театрал). Когда Художественный театр перестраивал, кажется в 1906 г., свою финансовую организацию и сформировался в виде паевого товарищества, Стахович вошел в число пайщиков, видя в таком участии в этом театре свой меценатский долг. По-

немногу он сблизился со всей актерской семьей Художественного театра, особенно сошелся со Станиславским, к которому относился восторженно. Стахович стал завсегдатаем спектаклей, репетиций и кулис Художественного театра, все крепче с ним сростался; интересы театра стали его ближайшими интересами; сделался членом Правления. Так понемногу подготовлялась почва для последнего шага. Стахович снял генеральский мундир с адъютантскими аксельбантами, сбрил уже седую бороду—и, освоившись с «системою», стал актером. Не очень крупным, не очень ярким, но добросовестным, внимательным, усердным, без черт любительской небрежности и легкомыслия. Самое большое его исполнение—старшего Верховенского в «Николае Ставрогине»; другое значительное исполнение—граф в «Провинциалке». Самое же удачное, привлекательное мягкостью и изяществом,—уже во Второй Студии, в ее первом спектакле [351]).

Этим спектаклем была пьеса З. Гиппиус «Зеленое Кольцо»,—произведение очень скромных художественных достоинств, но привлекшее Студию тем, что в нем много ролей для молодежи; легко могла она приложить свои силы. Студия справилась с задачею очень хорошо. Ее дебютный спектакль был стройный, крепко слаженный, молодой и показал несколько хороших актерских дарований. Самым среди них привлекательным и многообещающим было дарование Тарасовой.

Нежно-лиричная, насквозь искренняя, она была вместе с тем чрезвычайно проста и благородна в своей игре, в передаче чувств. И чувства эти доходили до зрителя, находили в нем живой, взволнованный отклик. Большая сценическая одаренность была сразу ощущена всеми бывшими на спектакле «Зеленого Кольца». В Художественном театре это родило мысль возобновить «Чайку»: в Тарасовой угадывалась прекрасная исполнительница для роли Нины Заречной. Как я уже упоминал, мысль эта осуществления пока не получила. Говорю: пока, потому что, думается, Чехов лишь временно исчез из репертуара, еще вернется к нему русская сцена, может быть—прежде всего именно к «Чайке». Тарасова — первая кандидатка на роль Нины Заречной,—и по тому, какою она показала себя за свою недолгую работу в Москве, еще больше—по тому, какою показала себя в работе заграницей, в так-называемой Качаловской труппе, где, по общему отзыву, развернулась в большую актрису и, говорят, очень удачно играла Офелию.

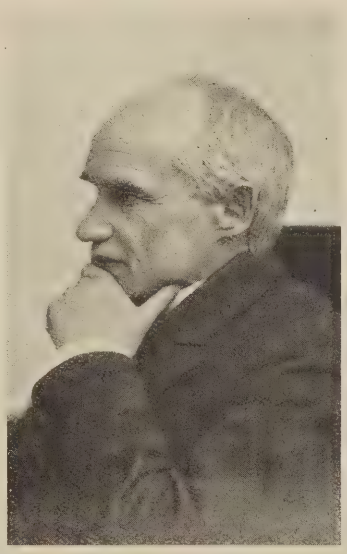
В том же спектакле «Зеленого Кольца» выгодно обозначились еще некоторые молодые дарования, хорошо дисциплинированные школою. Среди всей этой молодежи, в роли дяди Мики, — Стахович. Второй спектакль Второй Студии был достаточно странным по программе: драматизированный отры-

Ф. О. Шехтель
Архитектор-строитель здания МХТ

Н. О. Массалитинов

Б. Л. Израилевский
Заведующий оркестром
и дирижер

В. Л. Мчеделов



В. М. Михайлов

вок из романа Лескова «Некуда», сыгранный стройно, с бытовой характерностью и выразительностью, но все-таки не переставший быть совершенной сценическою ненужностью; драматизированный, но весьма трудно и нескладно укладывавшийся в форму пьесы, рассказ Тургенева «Поручик Ергунов» и отрывок — монолог из «Белых ночей» Достоевского, отлично, с тонким мастерством сказанный молоденькой актрисой Голлидей. В исполнении всех частей этой разнокалиберной программы были блесточки несомненной талантливости. Но это не был спектакль (впрочем, и сама Студия озаглавила его «Хроникой студийной работы»).

Стройнее и значительнее третий спектакль Студии — «Младость» Леонида Андреева, в котором на подмогу молодежи были привлечены некоторые актеры Художественного театра — Грибунин, Литовцева, Павлова. Поставлен и сыгран спектакль вполне по методам Художественного театра, в некоторых сценах был удачен, произвел ими сильное впечатление. Наиболее благоприятное впечатление произвела Молчанова. Были удачные черты в исполнении Гайдарова. Но художественной значительности спектакль не представил.

В противоположность первой Студии, у ее младшей сестры не чувствовалось крепкого организующего начала, какого-то единого и четкого устремления, и на всей работе Второй Студии лежала досадная печать какой-то случайности. Этого впечатления не разогнал и следующий четвертый спектакль — «Узор из роз», изящная повесть Федора Соллогуба, самим автором затем переработанная в пьесу. Вторая Студия словно не находила себя, своего пути и своего места, никак не оформлялась в настоящий театральный организм. У нее уже было несколько не только даровитых, но и умелых актеров, — и все-таки чувствовался в целом какой то дилетантизм или, может быть, только еще сборы к какой то настоящей, строгой театральной работе.

Затем Вторая Студия и совсем заметалась, словно потеряла художественное самообладание. Отдалась, не находя в себе устойчивости и внутреннего упора, во власть всяким кратковременным, мимолетным веяниям. Первая Студия проделывала сложный путь, ошибалась, сбивалась, спотыкалась, даже падала. Но она шла к каким-то художественным целям. Вторая Студия растерянно металась.

Такими метаниями кажутся три последних ее спектакля: «Сказка об Иване Дураке», Л. Толстого, поставленная в характере лубка, показавшая несколько даровитых актеров, но в целом, как спектакль, бестолковая и скучная нарочитостью, вымученностью; «Разбойники» Шиллера и «Гроза» Остров-

ского. В этих двух постановках Вторая Студия хотела быть «по последней моде», быть «последним криком», как говорят французы. Конструктивизм в декорациях, символичность в образах. И конструктивизм и символичность были почти детски-наивные, беспомощные.

Мода схлынет, торопливая погоня за нею пройдет. С чем останется Вторая Студия, как наконец оформится ее подлинный лик, когда будут сброшены наскоро натягиваемые маски? В ответах на это заключен и ответ о том, есть ли у Второй Студии Художественного театра будущность, выживет ли она, как самостоятельный организм, или ее хорошие, но не сорганизованные силы распылятся по другим частям Художественного театра.

Две первые Студии возникли, как молодые ответвления Художественного театра, создавались самим театром. Несколько иной — процесс возникновения Третьей Студии, теперь связанной с именем Е. Б. Вахтангова.

Тут театром инкорпорировался уже ранее сложившийся, в стороне от него, театральный организм. Как Студия Художественного театра, она существует лишь с 13 сентября 1920 г., когда состоялось постановление дирекции театра о включении этой студии в свой состав, под именем Третьей Студии. Но у нее — довольно долгая предшествующая история, прожитая частью совсем в стороне от Художественного театра, частью — лишь в косвенной и не крепкой с ним связи.

Начало этой истории почти совпадает с началом жизни Первой Студии. Зерно ее — «Студенческая драматическая студия», сформировавшаяся в январе 1914 г. и в своем учредительном общем собрании постановившая пригласить руководителем Вахтангова. Первым спектаклем, который показала Студенческая Студия, была «Усадьба Ланиных» Бориса Зайцева [352]). Спектакль вышел совершенно незначительный, неудачный и как-будто ничего не обещавший. Неудача не обескуражила, потому что она ясно предвиделась. Напротив, она напрягла энергию, заставила подумать о том, что все дело нужно построить и поставить по иному. Самое существенное в этом ином было то, что центр тяжести решительно передвинулся в сторону подготовительной работы, в сторону выработки в студийцах актерского мастерства.

Работу эту и повел Вахтангов, по «системе» Станиславского. Останавливаться на всем этом эмбриологическом периоде будущей Третьей Студии не буду, как не буду называть ученических ее спектаклей. Укажу лишь, так как в этом сказалась начинающаяся связь с Художественным театром и его Первой Студией, что, кроме Вахтангова, к преподавательской работе были привлечены, в 1915—1916 гг., Чехов и Соловьева (актриса Первой Студии). Отмечу также, что уже в сезон 1916—1917 гг. эта студия начала работу

над «Чудом святого Антония» Метерлинка, т.-е. над тем спектаклем, который стал через несколько лет ее дебютом в качестве Третьей Студии Художественного театра. Стоит еще отметить, что приблизительно тогда же была начата работа над «Незнакомкой» Блока, но скоро оставлена, так как мешала работе над пьесой Метерлинка.

Эта последняя работа длилась очень долго, с перерывами, частью обусловливавшимися болезнью и вынужденными ею отъездами Вахтангова, с перебоями, с переменами в самом характере инсценирования, отражавшими смену вкусов и увлечений режиссера. Задуман был спектакль и готовился, как реалистический. Но Вахтангова — мы видели — влекло уже на иной сценический путь, он скучал в сценическом реализме, пробивался к иным театральным формам, отрешенным от верного повторения правды действительности и стремящимся к иной, максимальной театральной выразительности. Все более тянуло в сторону гротеска и его обостренности.

Так, в таком направлении Вахтангов стал перерабатывать спектакль «Чудо святого Антония», в сотрудничестве с одним из самых даровитых участников этой студии Ю. А. Завадским, который был и исполнителем роли Антония. Так как короткая пьеса Метерлинка не составляла цельного спектакля, в дополнение к ней стали готовить Чеховскую «Свадьбу», — по тому же методу гротескной обостренности, смелого шаржа, сознательного преувеличения, каррикатуристической подчеркнутости. Несмотря на большое различие поэтического материала обеих пьес, сценически он оформлялся по одинаковому методу и с довольно схожими, во всяком случае, — принципиально тождественными результатами.

Осенью 1921 г. студия Вахтангова, став Третьей Студией Художественного театра, показала эту свою работу — спектакль из пьес Метерлинка и Чехова. Спектакль был интересен прежде всего своей режиссурой, созданною ею сценическою формою, очень отличною, и притом — отличною существенно, от обычной формы Художественного театра. Это был явный отход от его путей, уклон в сторону. Но форма имела свою большую ценность. Художественный театр и его руководители, Станиславский и Немирович-Данченко, эту ценность признали не смутились ее новизною и дессидентством инкорпорированного театра...

В показанном спектакле была искренность и серьезность художественного искания, а не пустая погоня за модным, за новизною во имя только новизны, не вздорное ею щегольство. И в этом искании ощущалась несомненная и большая, талантливость, интересная, увлекательная и в заблуждениях. Староверчеством и его упрямством Художественный театр не за-

Оркестр и хор

В декоративной мастерской

В костюмерной мастерской

ражен. В нем есть хорошая художественная терпимость. Он любит брожение юности, когда оно искренно и глубоко, а не простая игра пены на поверхности. И он знает: ставить барьеры исканиям в искусстве значит—обрекать и искусство, и себя на косность и застой. Вот, так сказать, психология и идеология отношения театра-метрополии к этой новой его колонии.

На общем фоне спектаклей выделилось исполнение Завадского. Образ кроткого, сосредоточенно-благостного, тихо-скорбного Антония, святого среди звероподобных, отрешенного от земли среди захваченных мелкою земною суетою, пошлостью и злобностью, — он предопределял иной характер сценического выражения. Завадский играл с чрезвычайною задушевностью, углубленностью, с самою полною искренностью в переживаемых чувствах и с тонким благородством в игре. Это создавало замечательный контраст. Вплеталась в резкую музыку спектакля мелодия тихого лиризма. Ценное, как контраст, исполнение Завадского было и самостоятельно драгоценно, говорило о прекрасном лирическом актере.

Таким же он показал себя, даже немного не в унисон с остальным, с некоторым выпадением из общего стиля,—в следующем спектакле Третьей Студии, в сказке Гоцци «Турандот». Этот спектакль — новое, и последнее, торжество режиссерской находчивости, богатой выдумки и тонкого мастерства Е. Б. Вахтангова. Это—лебединая песнь прекрасного таланта, которому было не суждено развернуться во всю его ширь. Спектаклем «Турандот», грациозным, искрящимся весельем и остроумием, прелестно-шаловливым, — Третья Студия увлекла Москву и очень подняла свою репутацию. Не будет преувеличением сказать, что театральным общественным мнением на нее возложены большие надежды. Осуществить их Третья Студия обречена судьбою уже без своего вождя-вдохновителя, Вахтангова.

Как она справится с этой задачей, — покажет будущее. Первый самостоятельный, без Вахтангова, шаг—спектакль комедии Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» — не укрепил веры, что надежды сбудутся. Стремясь быть «примитивным», он был ухищренным. Авторские образы, такие яркие потускнели. Очень хлопотали передать «стиль» Островского. Именно стиль-то Островского и не получился. В третьей Студии явно проступает тенденция быть театром актерского мастерства, блестящей актерской формы. Именно актерское мастерство было особенно слабо в этом третьем спектакле Третьей Студии. «Простота хуже воровства», — вот такая «простота» сквозила в этом спектакле «примитива». Но было бы чрезмерно торопливым и необоснованным делать на основании этого неудачного опыта, который и сама Студия аттестует лишь как «Студийную работу», а не как

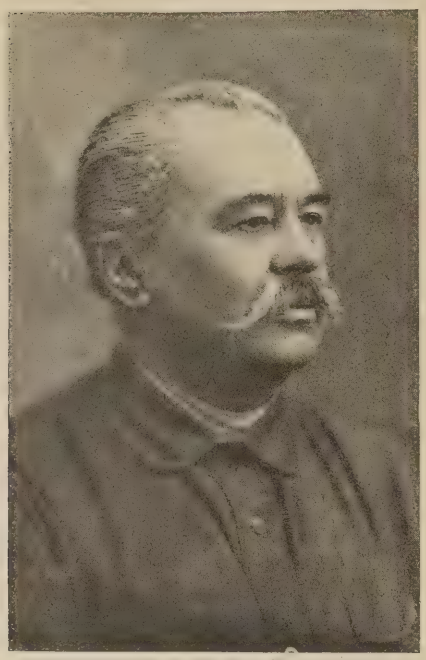
законченный спектакль, — какие-либо прогнозы, заводить речь о крушении надежд.

В самое последнее время, в сезон 1922—1923 гг. прибавилась еще Четвертая Студия Художественного театра. Она, правда, дала уже два публичных спектакля—«Обетованную Землю» и «Свою Семью». Но это—еще только первые робкие шаги. Облик Студии еще никак не обозначился.

Потому справедливо ограничиться лишь упоминанием об этом четвертом отпрыске Художественного театра.

В реостатной Зав. электротехнической частью П. Н. Андреев

Наконец, счетом пятая, но номером не обозначаемая, студия Художественного театра,— его «Комическая Опера». Она — создание Немировича-Данченко, с очень широкими задачами: облагородить музыкально-сценическое искусство путем воспитания «синтетического» актера: захватив большой круг молодежи, получившей хорошую вокальную школу, сделать артистический отбор и через новых артистов-певцов, приемами воспитания художественного театра, изгнать со сцены неувядающую вампуку. Начал Немирович-Данченко с обновления комической оперы. Два выражения этой линии работы театра — спектакли «Дочери Анго» и «Периколы». Великолепная внешность спектакля, особенно первого. Отличные массовые сцены, полные жизни, движения, живописности и характерности. И интересные отдельные фигуры. Старые оперетты действительно помолодели, приобрели новую артистичность. Не являются ли они тем не менее инородным телом в организме Художественного театра, — вопрос во всяком случае спорный. И, может быть, этой линии



М. Л. Виноградов — суфлер

театра предстоит еще выделиться, оторваться от Художественного театра. Во всяком случае, в облике Художественного театра, четверть-вековью которого посвящена эта книга — такая черта — случайность; нельзя ее включить существенно в характеристику облика. Из отдельных исполнений в спектаклях Комической Оперы заметно выделилось, в обоих, исполнение коренной актрисы Художественного театра, О. В. Баклановой, давшей отличные образы Ланж и Периколы, яркой характерности и большого блеска.

В таком окружении, с такою молодою свитою входит Художественный театр в новую четверть века. Как сложатся дальнейшие взаимоотношения? Будет ли каждая часть этого окружения жить и в дальнейшем самостоятельно, в раздельности, как обособленные театральные государства, лишь соединенные в некоей унии? Или, напротив, в перспективах грядущего — преодоление этой раздельности, слияние частей в одно крепкое, монолитное целое. Из такого сочетания во-едино Художественного театра и его Студий возникнет новый, омоложенный, богатый силами Художественный театр? Сам театр стоит в задумчивости и колебании перед такою дилеммою, зная выгоды и невыгоды каждого из двух ее решений. Несколько хороших театров или один прекрасный театр? — так приблизительно Немирович-Данченко формулировал проблему. Ограничивая себя описанием прошлого, того, что уже прожито театром и его Студиями, — я могу лишь констатировать, что это прошлое привело к постановке такого вопроса внутри самой унии.

Его решение передается будущему.

XVI

Художественный театр возник и вырос в Москве. В этом сказался ее театральный genius loci. Москва — всегдашняя театральная столица России, подлинный центр русского сценического искусства. Здесь это искусство пережило почти все самое существенное в своей большой жизни: реформу Щепкина, бурю Мочалова, сценическое утверждение Островского Садовским,

романтику Ермоловой. Исторически предопределялась Москва как место свершения Художественным театром его большого сценического дела.

Но, московский — по происхождению, отчасти — и по характеру, Художественный театр скоро стал всероссийским по значению. Его влияние разлилось широко. А в последующем он приобрел и всеевропейское, мировое значение. Я уже цитировал сделанное американцем определение его, как «первого театра мира». Западноевропейский художественный мир, западная театральная критика, устами очень видных своих представителей, Гауптмана, Банга, Антуана, Альфреда Керра (называю лишь немногие, умышленно — разнохарактерные имена), — признала его одним из замечательнейших, по художественной и исторической значительности, явлений в мировой театральной жизни. До того почти совершенно неизвестное, русское сценическое искусство благодаря Художественному театру получило на Западе громкую славу, наравне с русским романом, русскою музыкою, русскою живописью. Имя Станиславского стало самым популярным театральным именем в Европе и Америке.

Я уже говорил о первом опыте Художественного театра вынести свое искусство за пределы Москвы: о поездке в Крым, чтобы показать себя, свое творчество «своему автору». На исходе третьего года жизни, весною 1901 г., театр сделал первую пробу перенести на некоторое время свои спектакли в Петербург. Театральные вкусы Москвы и Петербурга часто расходились. В этом случае они совпали. Московские спектакли получили в весну 1901 г., в Петербурге характер целого события.

С тех пор весенние поездки Художественного театра к Невским берегам вошли в правило, стали органическою и очень существенною частью петербургской театральной жизни. Московский театр переиграл там весь свой репертуар, за самыми малыми исключениями. Петербургская литература о спектаклях Художественного театра громадна. Количественно превосходит московскую. Конечно, в этой литературе критических статей, в ежедневной, еженедельной и ежемесячной прессе, общей и специально-театральной,— большая пестрота мнений, от огульного и злобствующего отрицания и до восторженного панегирика, от ехидной насмешки до преклонения. Но равнодействующая отчетлива и бесспорна: признание Художественного театра крупнейшим явлением в современном русском сценическом искусстве, очень важною вехою на историческом пути этого искусства. А в среде петербургских зрителей Художественный театр скоро приобрел таких-же энтузиастов, как в Москве.

Весною 1913 г. и 1914 г. театр совершил еще две поездки по России, в Варшаву, Киев и Одессу, с немногими (пятью) спектаклями. Этим ограни-

чиваются его провинциальные гастроли (если не считать одной поездки в Варшаву). Россия знакомилась с ним в Москве. Для разночинной провинциальной интеллигенции Москва, всегда притягивавшая, получила еще новую, и далеко не последнюю по силе, притягательную прелесть: побывать в Художественном театре,—это стало мечтою для тысячи тысяч Прозоровых. Как прежде посещение Кремля или Третьяковской галлереи, так теперь посещение Художественного театра стало обязательным для каждого провинциала, попавшего в Москву. То, что рассказывает в своих, уже цитировавшихся, воспоминаниях Чириков о Нижнем-Новгороде, вполне характерно для всех наших провинциальных культурных городов. Контора театра забрасывалась письмами с просьбами сохранить билеты; разногородняя учащаяся молодежь уже с октября начинала расписывать билеты на рождественские каникулы. Художественный театр крепко вошел в общерусский интеллигентский обиход. В его зрительном зале по новому оформлялся общерусский театральный вкус.

Первая поездка Художественного театра заграницу была организована в начале 1906 г., вскоре после декабрьских дней. Жизнь и хозяйство театра в Москве разладились. Московские настроения, при восторжествовавшей реакции, были очень тяжелые. Напрашивалась мысль о каком-то перерыве в работе, о временной перемене обстановки. Так понемногу сложился план, уже и ранее мелькавший, поехать всем театром заграницу, поработать там, показать себя Западу. Осуществление плана наталкивалось на многие препятствия, прежде всего — финансовые. Денежных средств у Художественного театра не было, а они требовались очень внушительные. На помощь пришел Литературно-художественный Кружок, в дирекции и составе членов которого были большие друзья этого театра. Предложение дирекции — дать театру ссуду на заграничную поездку — было встречено в общем собрании членов Кружка единодушным сочувствием. Кружок понимал, что не только поможет в трудную минуту Художественному театру, но и сделает возможным осуществление большого культурного дела. Ссуда, кажется — в 25.000 руб., была дана.

Это далеко не обеспечивало поездки, в которой участвовали до 60 человек актеров и технического персонала, в которую брали всю московскую монтировку спектаклей, декорации, костюмы, бутафорию и т. д.; но это позволяло сняться с места. Ехать было решено в Берлин, там начать. А дальше — будет видно. Загадывать сколько-нибудь широко было более чем трудно. Вся поездка была большим риском. Окажет ли Берлин ласковый прием спектаклям на непонятном языке? — на этот счет не было никакой уверенности. Через заранее отправленного уполномоченного заарендовали для спектаклей «Берлинский театр» на Scharlottenstrasse, принадлежавший тогда

С. А. Трушников

П. А. Подобед

Ф. Н. Михальский

Я. И. Гремиславский

Титов
Зав. сценой

М. А. Гремиславская

актеру Бонну. Репертуар поездки составили из пяти пьес: «Царь Федор», «Дядя Ваня», «На Дне», «Три сестры» и «Штокман», единственной не русской пьесы. Это исключение из принятого принципиального решения — играть в Берлине только свой национальный репертуар, — было сделано ввиду замечательного исполнения ибсеновской роли Станиславским.

10 (23)-го февраля 1906 г. русский театр показал берлинской публике свой первый спектакль — «Царя Федора», причем были восстановлены не допускавшиеся русскою театральною цензурою сцены с патриархом и другим духовенством. В зрительном зале на Scharlottenstrasse собрались представители литературного, журнального, театрального мира Берлина, переслоившиеся представителями русской колонии и берлинской буржуазии, плутократии. «Первый же антракт определил чрезвычайно ярко громадный успех театра, не было не только мужчин, но и дам, которые бы не стояли и очень долго не аплодировали. Несмотря на незнание языка, исполнение, очевидно, было такое рельефное, такое выпуклое, что все линии трагедии ярко и непосредственно дошли до публики и захватили ее. Силы темпераментов и живописность групп особенно помогли этому. Имена Москвина, Вишневского, Савицкой, Лужского, Артема сразу становились популярными. Дальше успех спектакля не только не падал, а рос с каждой картиной. Спектакль закончился полным торжеством», — так описывает картину первого берлинского спектакля Немирович-Данченко [353]).

Та же картина повторилась во втором спектакле, для которого играли «Дядю Ваню», и настроение в зрительной зале было еще более приподнятое, взволнованное, восторженное. Газетная критика отразила это настроение, и уже звучала в ней нота о том, что у русских актеров надо учиться, — «учиться трогать до глубины души, не прибегая к сильным средствам», как формулировал эту мысль рецензент «Berliner Tageblatt». Затем такая нота звучала все более внятно. И через несколько лет это воспоминание снова всплывало то в той, то в другой критической статье по поводу какого-нибудь немецкого спектакля.

«То, что я видел, — писал один из самых авторитетных берлинских театральных критиков, Альфред Керр, имея ввиду спектакль «Царя Федора», — первоклассно («erstes Ranges»). Бесспорно первоклассно. Не имеешь никакого понятия о разговорной русской речи, почти никакого понятия об отдельных частностях действия, и все-таки через две минуты уже знаешь: это первоклассно» [354]).

«Еще никогда мне не случалось, писал тот же Альфред Керр, — чтобы ансамбль потрясал меня в театре почти до слез. Здесь это случилось». Про

некоторые моменты исполнения «На Дне» (Станиславским — роли Сатина) Керр писал: «нельзя говорить обо всем этом иначе, как с глубоким волнением и изумлением. Это принадлежит к самому драгоценному что я когда-либо пережил в театральной зале». [355]) «Шапку долой перед вами, москвичи, — с пафосом восклицал после того же спектакля Карл Штрекер, театральный критик «Täglіche Rundschau», и заявлял, что в этом русском театре есть нечто, что «принадлежит грядущему», предвосхищает сценическое искусство будущего. «Была такая сила впечатления, какую давали лишь весьма немногие создания сценического искусства» — писал критик «Nazional-Zeitung» (М. Шик). Приблизительно в таких же тонах была вся берлинская печать о московском театре.

Посещавшие спектакли расходились неизменно в самом полном восторге, выражали его необычно для немецкой публики шумно, с непривычной экспансивностью. Но посетителей было не так уж много. Блеском сборов спектакли похвалиться не могли. Перелом в этом отношении был создан посещением спектакля Вильгельмом. Самый факт, что он пожелал видеть русских актеров, и его восторженный отзыв о спектакле, тотчас же ставший известным, погнали весь Берлин в Художественный театр. Оставшиеся семь-восемь его спектаклей (всего их было 30) шли уже при совершенно полных сборах.

После Берлина играли в Дрездене (три спектакля), в Лейпциге (два спектакля), где успех был особенно бурный. Перекинулись в Австро-Венгрию, — играли в Праге, где чехи устроили в честь русских гостей шумную уличную манифестацию, в Вене. Здесь в числе самых восторженных поклонников Художественного театра были знаменитые актеры Зоннеталь и Кайнц, которые даже отменили на это время свои гастроли, чтобы иметь возможность видеть все спектакли москвичей. Проектировалась поездка в Париж, уже как-будто совсем наладилась, затем расстроилась. Театр вернулся в Германию, играл в Дюссельдорфе, Ганновере, Франкфурте, Карлсруэ, Висбадене. Московский театр приобрел уже общегерманскую популярность. Всюду у него — восторженная зрительная зала, триумфы. Самое полное признание. На обратном пути домой дали еще семь спектаклей в Варшаве. Несмотря на оппозицию польской прессы, пропитанной русофобством, — успех был громадный, не только у русской, но и у польской публики, которая усердно посещала спектакли москвичей. Везде, где Художественный театр был, он оставил очень яркие воспоминания и глубокий след. В Москву вернулись с большим запасом бодрых сил и с укрепившеюся верою в себя и в свое художественное дело.

Во второй и третий раз Художественный театр знакомил «заграницу» со своим искусством уже в последнее пятилетие, после Октябрьской революции. Летом 1919 г. значительная группа актеров, с Качаловым, Книппер, Кржановской, Массалитиновым, Берсеневым, Подгорным, — организовала гастрольную поездку в Харьков, начала спектакли там 5-го июня, предполагала закончить 23-го июня; последний спектакль, по каким-то причинам, 23-го не мог состояться, был перенесен на 24-ое. А в вечер этого дня, когда московские актеры играли второй акт «Вишневого сада», в город вошла добровольческая армия. Группа Художественного театра, потом обозначавшаяся, как «Качаловская группа», — оказалась отрезанной от Москвы, от Советской России. Так монолит Художественного театра временно, на три года, раскололся на две части. Каждой, впредь до воссоединения, пришлось жить своею обособленной жизнью.

Одна, возглавляемая Станиславским и Немировичем-Данченко, продолжала с громадным напряжением сил, преодолевая всякие трудности, в том числе — обусловленные распылением труппы, свою работу в Москве; другая была обречена на долгое скитальчество. Из Харькова, где сыграла еще семь спектаклей, она перебралась в Крым, сумела устроить там за два с лишним месяца лета несколько спектаклей в Ялте, отсюда, в октябре, в Одессу, из Одессы в Ростов, затем в Екатеринодар, в Новороссийск. Это было скитание долгое и полное всяких трудностей. К группе присоединились застрявшие на Юге Германова и Тарасова. На итальянском пароходе добрались до Поти, оттуда в Тифлис, где дали 56 спектаклей. В сентябре 1920 г. через Батум проехали в Константинополь, держа путь в Италию, в Милан, где группа по договору с какой-то кинематографической фирмой должна была участвовать в постановке фильмы, перемежая эту работу драматическими спектаклями. Но комбинация рухнула, фирма отказалась от договора,— а группа двинулась в Болгарию.

Здесь, в Софии, и начались ее заграничные спектакли, имевшие очень большой, шумный и крепкий успех. В репертуаре были лишь немногие пьесы: «Вишневый Сад», «Три Сестры», «Дядя Ваня», «На Дне». Позднее к ним прибавились «Карамазовы», «У жизни в лапах». После Софии играли в Белграде (15 спектаклей), переехали в Загреб, с расчетом дать там пять представлений. Этот маленький славянский городок отнесся к русским актерам с совершенно исключительным интересом и энтузиазмом. Вместо проектировавшихся пяти дней группа прожила там три месяца, играя в единственном театре по три раза в неделю, в перемежку со спектаклями местных трупп, драматической, оперной и опереточной. После трехнедельного отдыха

на озере Блед опять поехали в Белград и в Загреб, откуда перебрались в Вену, уже знавшую Художественный театр по поездке 1916 г., там сыграли, с очень большим успехом, около 20 спектаклей, и в Прагу, где 37 спектаклей москвичей были сплошным триумфом, согласно засвидетельствованным всею чешскою печатью. Чехо-словацкое министерство просвещений, высоко ценя художественные заслуги труппы, взяло на себя оплату аренды театра; чехо-словацкое правительство, желая отблагодарить москвичей, предоставило им безвозмездно замок в окрестностях Праги для летнего отдыха.

Там группа приготовила «Гамлета» и в сентябре 1921 г. опять начала спектакли, в Праге, этой Шекспировской трагедией, в которой Качалов произвел на пражскую публику потрясающее впечатление и получил, так сказать чешский патент на мировое актерское имя. Заехав по пути в Вену, Качаловская группа переехала в Берлин и там играла около трех месяцев, привела и берлинскую публику, и берлинскую критику в полное восхищение. Альфред Керр, так восторженно писавший о Художественном театре в 1906 г., теперь слагал в честь Качаловской группы настоящие панегирики, не скупясь на самые большие эпитеты. Группа достойно поддерживала репутацию Художественного театра, завоеванную в Берлине 15 лет назад.

Далее следовали 15 спектаклей в Копенгагене, 12 — в Стокгольме, по нескольку спектаклей в Дрездене, Лейпциге, опять в Дании и Швеции, причем в маршрут были включены и некоторые небольшие шведские города — Гетеборг, Мальмэ и др. [366]).

Тем временем Художественный театр повел, сначала через письма, потом через командированного в Берлин Подгорного, переговоры с группою о возвращении в Москву. Большая часть группы, с Качаловым и Книппер во главе, решила вернуться на родину, меньшая, по разным причинам, семейным или иным, временно осталась за рубежом. В мае 1922 г. первая часть приехала в Москву, вошла опять в состав Художественного театра, подкрепила его своими силами [357]).

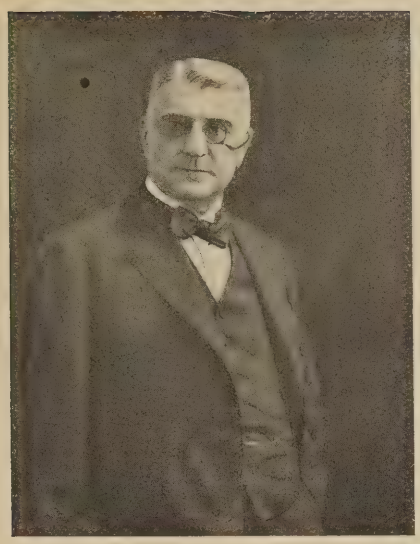
Но до того сам Художественный театр уже имел приглашения приехать заграницу, в Берлин, Париж, Нью-Йорк. Тяжелые материальные условия, в которых находился, в связи с общими экономическими условиями, русский театр, побудили принять приглашение. В сентябре весь Художественный театр, за исключением Немировича-Данченко да немногих актеров [358]), тронулся в долгое путешествие. Так началась третья поездка Художественного театра заграницу, самая значительная, затягивающаяся, по последним данным, почти на два года.

Пока — три больших этапа: Берлин, где начали спектакли в «театре Лессинга» в последних числах сентября, Париж, в театре Елисейских полей (с 5-го декабря) и Нью-Йорк. Репертуар — тот же, что был в первой заграничной поездке 1906 г.: «Царь Федор» (в Париже роль Федора стал играть кроме Москвина, — Качалов, Ивана Шуйского — Станиславский), «Три сестры» «Вишневый Сад» и «На Дне». Позднее, в Нью-Йорке, репертуар дополнили спектаклем из «Провинциалки» и некоторых отрывков.

Берлин встретил москвичей уже как старых знакомых и любимцев. Зрительная зала была каждый вечер переполнена и бурно рукоплескала русским художникам сцены. Критика говорила восторженно. Берлинские спектакли закончили 9-го октября. До Парижа были еще даны спектакли в Праге (с 20-го октября) и в Загребе. Во всех этих местах почва была уже хорошо подготовлена, частью спектаклями 1906 г. частью спектаклями Качаловской группы. Сильно волновал Париж, избалованный театральным искусством, требовательный, прихотливый и не весьма дружелюбно настроенный к русским, да еще приезжающим из Советской России.

Спектакли в Париже, начатые, как и в других городах, неизменным «Федором», быстро рассеяли тревогу. Уже на собрании, устроенном театром до спектакля, ярко сказался напряженный интерес литературного и художественного Парижа к москвичам и их искусству. Станиславский был тут предметом самых шумных и искренних оваций. Его краткая речь была принята восторженно. В речах французских ораторов, Антуана и других, он характеризовался как вождь современного театрального искусства, как самая крупная фигура в театре наших дней. У приезда москвичей был весь антураж большого парижского события: шум в печати, многочисленные интервью, фотографии, специальные выпуски театральных изданий, щелканье кинематографических аппаратов. Художественный театр и Станиславский стали на время крупнейшей злобою суетливого парижского дня.

А за этою французскою шумихою крылся и глубокий, серьезный художественный интерес, отчетливое сознание, что спектакли москвичей могут сыграть большую роль в жизни французского сценического искусства, дать ему новые и благотворные толчки. Первый же спектакль показал, что все эти большие ожидания не были напрасны. Это на разные лады и в разных выражениях, но в существенном согласно констатировала почти вся, за очень малыми исключениями, парижская критика, разных политических и эстетических толков. Она говорила об изумительном ансамбле, какого раньше в театре не видели никогда, и о колоссальном впечатлении. «Впечатление настолько глубокое, — писал Габриэль Буасси, — что мы могли следить за



А. А. Стахович (†)

Е. П. Муратова (†)

Н. А. Знаменский (†)

П. С. Бутова (†)

П. Сац (†)

А. Р. Артем (†)

А. А. Петров (†)

М. Г. Савицкая (†)

Л. А. фон Фессинг (†)

М. А. Самарова (†)

самыми мельчайшими подробностями фигур пьесы, не прочтя ни одной строчки драмы». «Нельзя себе представить постановки более прекрасной и более продуманной, актеров более великих, которые лучше могли бы проникнуть в создаваемые образы, заботливости более совершенной во всех деталях»,—заявлял Андрэ Бонье. И, согласно с цитированным выше, констатировал: «Вы не знаете русского языка, но перед вами такие реальные существа, такие живые, что вы их понимаете. Слова ускользают от вас, но души их понятны вам». «Труппа Станиславского и Немировича-Данченко прибыла к нам, окруженная общим признанием. Вчера она себя показала достойной этого», констатировал критик «Эксцельзиора». Нет нужды в дальнейших цитатах. Прибавлю лишь одну: «Сколько художественных богатств дала нам Россия. И среди них то, что дает Московский Художественный театр, является самым значительным («Presse») [359]).

В конце года театр выехал из Шербурга в Америку, и 8-го января 1923 г. был дан первый спектакль в Нью-Йорке: «Царь Федор». Битком набитая зрительная зала самого большого нью-йоркского театра и исключительные по дружности и бурности овации. Вот краткое описание этой первой встречи московского театра с за-океанской публикой. «Небывалые овации потрясли зал по окончании спектакля. Огромные венки были вынесены на сцену. Все участвующие вышли на сцену, образовав прекрасную картину, затем вышел К. С. Станиславский. Весь зал поднялся и стал приветствовать его. Занавес поднимался и опускался много раз, публика не расходилась, артисты на сцене кланялись, благодарили; их не отпускали». Аналогичная картина, может быть—еще более яркая и выразительная,—после спектакля «На Дне». В противоположность Парижу, посещаемость спектаклей была все время колоссальная. Каждый вечер—переполненная зрительная зала и бешеное барышничество билетами. Восторженные овации. И такая же пресса. К славе всеевропейской прибавилась слава американская.

Понемногу шум, поднятый янки вокруг московских спектаклей, унялся. На смену этой злобе дня пришли другие. Но большой, глубокий интерес остался. По имеющимся сведениям, нью-йоркские спектакли, длившиеся около четырех месяцев, прошли почти сплошь при переполненной зрительной зале (только в последний месяц—некоторое понижение сборов) и с не спадающею волною восторгов.

О характере отношения нью-йоркской критики можно судить хотя бы по такой выпуклой цитате: «в такой труппе наш Джон Берримор мог бы играть второстепенную роль без потери своего престижа, а многие из наших самых популярных и обольстительных звезд могли бы быть довольны, если бы

им разрешили выносить подносы» [360]). Другой критик заявлял, что «такое драматическое творчество привело бы в восторг самого Шекспира».

После Нью-Йорка Художественный театр повез свои спектакли в Чикаго, Филадельфию, Бостон. Сведений об этих спектаклях, об их судьбе, уменя еще нет. Но вряд ли там судьба была иная, чем в Нью-Йорке.

Так 25-й год жизни Художественный театр завершает заокеанскими победами и закрепляет в мировом масштабе свою интернациональную славу.

Таким пышным цветом покрылось то прекрасное растение, семя которого было брошено в русскую театральную землю руками К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Предчувствовали ли что нибудь подобное те, которые с полуиронической усмешкой на губах пришли 27-го октября 1898 г. в неуклюжую театральную залу в Каретном ряду и недоверчиво поглядывали на первое робкое цветение этого растения?

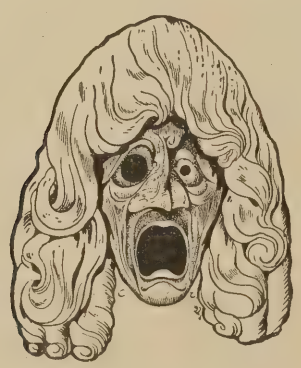
Мечтали ли о таком его росте сами садовники?

Иногда действительность оказывается смелее и богаче самой смелой мечты.

Такою оказалась действительность Художественного театра, его двадцати пяти лет.

И так было потому, что движущая сила этого театрального четвертьвековья — не только громадный коллективный талант и труд, но и подлинный, чистый художественный энтузиазм.

Он в искусстве — та вера, которая двигает горами.



ПРИМЕЧАНИЯ

1) Первая попытка, кончившаяся полною неудачею, была сделана в конце 80-х годов М. Г. Савиной. Вторая попытка была сделана, в ноябре 1891 г., М. А. Потоцкой в театре Корша в Москве (см. А. И. Урусов, «1843 – 1900», т. II и III, стр. 15 — 16).

2) В сезон 1892 — 1893. Пьеса шла под названием «Враг Человечества».

3) «В его исполнении Штокман казался каким то взрослым ребенком, который в самые серьезные минуты не может обойтись без ребяческих проказ». Д. Я. «Краткий Очерк двадцатипятилетней деятельности театра Корша», стр. 50.

4) Первый спектакль «Сев. Богат.» в Малом театре—14 января 1892. Значительно позднее Малый театр поставил еще «Борьбу за Престол», «Боркмана» «Привидения» и «Нору».

5) Первый спектакль 19-го ноября 1887 г. (Иванов—В. Н. Давыдов).

6) «Шумели, галдели, хлопали, шикали, в буфете едва не подрались, а на галерке студенты хотели вышвырнуть кого то, и полиция вывела двоих. Возбуждение было общее, сестра едва не упала в обморок»,— описывает Чехов в письме от 24-го ноября 1887 г. брату Александру («Письма А. П. Чехова», т. I, изд. 2, стр. 436).

7) Первый спектакль — 27-го декабря 1889 г.

8) См. «Московский Художественный театр. Пьесы Чехова», П. 1914, стр. 3. (Изд. «Солнца России» под ред. А. М. Бродского).

9) 17-го октября 1896 г. (Подробности о спектакле см. А. Измайлов. «Чехов» М. 1916, стр. 399 и сл).

10) Э. Кориандер «Мейнингенцы. Театрально-критический этюд» П. 1890. Стр. 17 — 18.

11) «Русск. Ведом». 1885 г, № 110 (ст. 24 апреля).

12) Например, записки: «По поводу утренников с молодыми силами в Малом театре (1895 г.) и «Новый Театр» (1898).

13) В оставшихся после смерти А. П. Ленского бумагах имеется между прочим такая характерная, с занимающей нас сейчас точки зрения, запись (она относится, судя по содержанию, к поре первых лет Художественного театра): «В последнее время наш чудный Малый театр, истощив все средства итти вперед, позволил другому театру опередить себя и, в конце концов, даже ткнуть себя носом в лужу, как провинившегося щенка». «Должен даже признаться, что, хотя и с очень больным чувством за свой родной театр, но я от всей души радовался даже возникновению Художественного театра. Я надеялся, что искры их успеха подожгут наконец пуховик нашей «Спящей Царевны» — и разбудят ее от летаргического сна!»...

14) В одном письме по поводу поданного А. П. Ленским прошения об отставке от должности режиссера Нового театра он между прочим пишет: «Тут не вопрос в личном самолюбии, а невозможность делать дело, а вместе в обидном, конечно, прикрывании моим именем всех благоглупостей, которые им (т. е. дирекции) благоугодно на каждом шагу делать». И еще более характерно для взаимоотношений между художником и администрацией: «Я буду утверждать, что «режиссер — хозяин постановки», а он (т. е. директор имп. театров) — что «режиссер не должен сметь свое суждение иметь» (Рукописный отдел Театр. Музея имени Алексея Бахрушина, по Инвентарной книге № 4806).

15) Смотри А. Ф. Кони «На жизненном пути» т. III, ч. I стр. 393.

15 а) «Рус. Вед.» 1907 г. № от 2 сент. (Н. Василич. «Московский Малый театр»).

16) А. А. Кизеветтер. «М. С. Щепкин. Эпизод из истории русского сценического искусства». М. 1917, стр. 128 — 129.

17) Николай Эфрос. «К. С. Станиславский (Опыт характеристики) П. 1918. (Изд. «Светозар»).

18) А. Вольф. «Хроника Петербургских театров», ч. I, стр. 124.

19) Н. Эфрос. Назв. соч., стр. 6.

20) А. Р. Кугель. «Утверждение театра», М. 1922, стр. 102.

21) Н. Эфрос. Назв. соч., стр. 13.

22) Там же, стр. 27.

23) В. Волькенштейн. «Станиславский». М 1922.

24) Там же, стр. 66.

25) Там же, стр. 67.

25 а) Когда, почти четверть века спустя, в Художественном театре ставили «Село Степанчиково», Станиславский был снова намечен исполнителем роли Ростанева; начал репетировать; но на этот раз роль решительно «не пошла», как ни бился исполнитель, и он скоро от нее отказался, Ростанев перешел к Н. О. Массалитинову. Что было причиной — не знаю. Может быть, то, что все построение спектакля (и самого сценария) было значительно иное, а память о первом Ростаневе была в Станиславском слишком крепка, и он не мог ее преодолеть, быть свободным в своем новом творчестве. Или сам Станиславский и другие неверно оценивали первое исполнение? Я этого первого исполнения не видел, потому нет у меня основы для твердого ответа.

26) Н. Эфрос. Назв. соч., стр. 36.

26 а) В одном раннем газетном интервью Немирович-Данченко сказал: «Путь, которым идет наш театр, проложили впервые, может быть, мейнингенцы. Мы начали там, где остановились они. Они еще не решались ставить в своей обстановке современных пьес. Мы сделали этот следующий шаг» («Нов.», 1901, № от 26 февраля).

27) Московский «Художественный театр», т. I, изд. 2, стр. 99 и сл.

28) Ю. Соболев. «В. И. Немирович-Данченко». П. 1918. Стр. 9. (Изд. «Светозар»).

29) Первый спектакль «Цены жизни» в Малом театре — 12 декаб. 1896.

30) Первый спектакль в Малом театре — 5 октяб. 1882.

31) «Наши Американцы» и «Лихая Сила».

32) Такое же отношение сохранил он затем и к спектаклям своего, Художественного театра; оно, между прочим, отразилось в некоторых частных его письмах по поводу отдельных постановок. Характерно в этом смысле письмо, писанное им по поводу неудачи спектакля «Екатерины Ивановны» Л. Андреева. С большою пристальностью и зоркостью выслеживается «последняя причина» неуспеха (Рукопись, отдел Театрального музея имени Бахрушина, по Инвент. кн. № 4816).

33) «Артист», 1894, № 10, стр. 136 — 154.

34) Ю. Соболев. Назв. соч., стр. 71.

35) «Русское Слово», 1908, № 208.

36) февраль 1896 г.

37) «Образовательно-воспитательные учреждения для рабочих и организация общедоступных развлечений в Москве». М. 1898, стр. 58 — 68.

38) «Художественно-Общедоступный театр. Отчет о деятельности за первый год». М. 1889, стр. 59.

39) Там же, стр. 4.

40) «Оказалось замечательным, что Константин Сергеевич уже полтора года ходит вокруг меня; оказывается, он тоже мечтает о театре, в котором он имел бы возможность провести, как я, новые литературные течения, новые сценические течения». «Голос Москвы», 1908, № 239 (Стенограмма речи Немировича-Данченко на 10-летии Худож. театра).

41) Там же: «Я мечтал о некоем новом театре, в котором найдут приют превосходнейшие произведения Чехова, Гауптмана и др., не нашедшие себе приюта».

42) Десять лет спустя директор имп. театров В. А. Теляковский называл уже Станиславского — «гениальным режиссером». «Пет. Газ» 1908, № 295.

43) «Отчет о деятельности за первый год», стр. 8.

44) «Кризис театра. Сборник статей», М. 1908, стр. 130.

45) «Первое представление—вот беда театров и было бы бедою Художественного театра, если бы последний не был до некоторой степени обеззаражен от этой беды своей репутацией», — писал Немирович-Данченко в письме по поводу первого спектакля «Ревизора» (Рук. отдел Театрального музея им. Бахрушина, по Инвент. кн. № 4819). «Публика первого абонемента—особенно мещанская» — писал он в другом письме (Рук. отдел Театр. музея, им. Бахрушина, по Инвент. кн. № 4816).

46) «Артисты Московского Художественного театра за рубежом». Прага, 1922, стр. 23.

47) «Московский Художественный театр», т. I, изд. 2, стр. 16.

48) Разрешение пьесы было поставлено в зависимость от исполнения роли центрального лица, царя Федора («Материалы по вопросу о цензуре, изд. Москов. Литер. Худож. Кружком». М. 1905. Стр. 301. Ст. Станиславского и Качалова).

49) Раньше он ставил эту трагедию в каком-то гимназическом спектакле.

50) Это с неизбежностью повело к очень большому, до Художественного театра неслыханному, количеству репетиций. Вот цифры хотя за первый сезон: «Царь Федор» — 74 репет., «Антигона» — 36, «Шейлок» — 35, «Чайка» — 27, «Гедда Габлер» — 24. Для некоторых последующих постановок цифры репетиций еще значительнее. Так, для примера, «Братья Карамазовы» потребовали 190. Маленькое сопоставление: при первой, при Островском, постановке «Грозы», с Катериной — Никулиной-Косицкой и Диким—Пр. Садовским, в Малом театре было... шесть репетиций (см. «Юбилейный выпуск об Островском», изд. Русского Театрального Общества, 1923).

51) Художественный театр осуществил мысль, возникшую до него. Она была формулирована известным венским актером Левинским, у нас высказана, за несколько лет до возникновения Худож. театра, А. П. Ленским в довольно обширном печатном письме «По поводу вопроса о вызовах артистов» («Нов. Дня», 1895, № 4488). Письмо произвело некоторый переполох, вызвало ответ А. И. Южина, отстаивавшего законность вызовов и выходов актера на них, доказывавшего, что этим отнюдь не разрушается иллюзия. На этот «ответ» пространно ответил Ленский. Позднее вся эта переписка была напечатана в «Ежегоднике имп. театров», 1909, вып. I, стр. 105 — 109). Впервые в Художественном театре отмена выходов на вызовы осуществлена в спектакле «Бориса Годунова».

52) А. Р. Кугель, назв. соч., стр. 41, 42.

53) См. «Труды Первого всероссийского съезда режиссеров». М. 1909, особенно стр. 21 — 23.

54) «Московский Художественный театр», т. I, изд. 2, стр. 18.

55) Стенограмма речи К. С. Станиславского на 10-летии Худож. театра. Рукопись.

56) Ю. Соболев, Наз. соч., стр. 78.

57) Воспоминания А. Л. Вишневского. Рукопись.

58) В «Эрмитаже» репетиции начались 15-го сентября («Нов. Дня», 1898, № 5495). На одной из репетиций был А. П. Чехов, очень заинтересовался работой нового театра. К слову сказать, Москвин-Федор ему не понравился, напротив — восхитила Книппер-Ирина (В письме к Немировичу-Данченко от 21 октября того же года он писал: «Отчего не пишут об Ирине-Книппер? Разве вышла какая-нибудь заминка? Федор у вас мне не нравился, но Ирина казалась необыкновенной, теперь же о Федоре говорят больше, чем об Ирине» («Письма А. П. Чехова», т. V, стр. 240).

59) «Курьер», 1898, № 252.

60) Когда-то Немировичу-Данченко какая-то гадалка предсказала, что будут для него успешны дела, начинаемые в середине месяца и недели. Устанавливая день открытия Художественного театра, он это вспомнил, поддался суеверию и днем открытия выбрал 14-ое октября, как приходившееся на среду.

61) «Артисты Моск. Худ. театра за рубежом», стр. 34.

62) Воспоминания А. Л. Вишневского. Рукопись.

63) По Инвентарной книге Театрального музея—№ 1007. В описании рукописей музея, составленном Театр. секцией Росс. Академии Художественных Наук, указано, что автор — В. П. Преображенский, моск. прис. повер., в ту пору видный театральный критик, ставший в оппозицию к Худож. театру. Предположение об авторстве подтверждается почерком автографа, поступившего недавно в музей-архив Худож. театра.

64) «Царь Федор Иоаннович» был напечатан в 1868 г. («Вестник Европы», февраль) и тогда же запрещен к представлению.

65) «Русс. Вед.», 1908, № 238 (ст. И. Н. Игнатова).

66) «Артисты Московского Художественного театра за рубежом» Прага 1922. стр. 42. Так ощутила Художественный театр провинция. Так же ощутил и молодой передовой Петербург. Любопытен в этом отношении рассказ М. А. Бекетовой об А. А. Блоке: «Оба (т. е. Блок и его университетский товарищ Гиппиус) увлекались Московским Художественным Театром, до хрипоты вызывая артистов, бегали за извозчиком, на котором уезжал из театра Станиславский и т. п... На последние деньги брались билеты, у кассы выстаивали по суткам» (М. А. Бекетова «Александр Блок». П. 1922, стр. 73).

67) Сергей Волконский. «Художественные Отклики». П. 1912, стр. 70.

68) Анонимная брошюра «Художественно-Общедоступный театр. Мысли и впечатления зрителя» М. 1901, стр. 15.

69) В том же сезоне, после 16 спектаклей, это музыкальное вступление было выпущено.

70) Малый театр открылся 14 (27) окт. 1824 г. «Лилией Нарбонской» Шаховского. См. В. Погожев: «Столетие организации имп. московских театров» Вып. I, кн. 2, стр. 244.

71) После этой картины часть публики устроила большую овацию. Несколько раз были вызваны Немирович-Данченко и Станиславский («Нов. Дня», 1898, № 5524). Этим была как бы подчеркнута роль режиссеров в спектакле и ее признание манифестировавшей публикою.

72) «Моск. Ведом». 1898, № 288.

73) Д. Философов. «Старое и Новое». М. 1912, стр. 183 — 184.

74) Emile Zola, «Le Naturalisme au théâtre», P. 1881, стр. 84, 88.

75) «Моск. Худож. Театр», т. I, изд. 2, стр. 43.

76) Первый спектакль — 29 сент. 1899.

77) Первый спектакль — 2 окт. 1903.

78) Первый спектакль — 26 сент. 1906.

79) Первый спектакль — 10 окт. 1907.

80) Первый спектакль — 5 нояб. 1902.

81) Первый спектакль — 18 дек. 1902.

82) Первый спектакль — 20 дек. 1906,

83) Первый спектакль — 5 окт. 1899 г.

84) Первый спектакль — 21 дек. 1901 г.

85) Первый спектакль — 26 нояб. 1900.

86) Н. В. Дризен. «Сорок лет театра». П. (год издания не указан), стр. 110.

87) «Современный Мир», 1907, кн. V (ст. Ф. Д. Батюшкова).

88) «Курьер», 1898, № 284.

89) Джемс Линч и Сергей Глаголь. «Под впечатлением Худож. театра». М. 1902, стр. 31.

90) Сергей Волконский. «Человек на сцене». П. 1912. стр. 14.

91) «Мир Искусства». 1902, кн. 4, стр. 70 ст. Валерий Брюсов («Ненужная Правда»)

92) «Под впечатлением Худож. театра», стр. 6 и 26.

93) Стенограмма речи Станиславского. Рукопись.

94) Вс. Мейерхольд. «О Театре». П. 1913, стр. 5, 6, 7.

95) «Весы», 1906, № I, стр. 72 — 73 (ст. «Искания новой сцены»).

96) Стенограмма речи Станиславского.

97) Первый спектакль — 8 февр. 1907.

98) Вс. Мейерхольд, назв. соч., стр. 31.

99) «Трибуна», 1907, 4-го марта.

100) Первый спектакль — 24 сент. 1900.

101) «Ярмарка перестала быть ярмаркой, она стала бездной человеческого отчаяния, горя, бессилия, стала бездонною почью жизни, в которую оттуда, с неба, уставилась своими заревыми глазами Немезида»,— так передавал свои впечатления один из панегиристов этой условной постановки (В. Высоцкий, газ. «Трибуна»).

102) Первый спектакль — 12 дек. 1907.

103) Стенограмма речи Станиславского.

104) Первый спектакль — 9 дек. 1909.

105) А. Бенуа «Художественные Письма» («Речь» 1912, от 6 апреля).

105 а) Что догадка А. Н. Бенуа не совпадает с истиною, — доказывает следующая цитата из письма к И. А. Сацу, писанного в пору совместной работы с Крегом над Гамлетом: «Крег оказался настолько талантливым и неожиданным в своей фантазии, что мне чудится, как скоро он переверпет во мне то, что откроет новые горизонты». В том же письме Станиславский излагает так новую идею постановки Гордона Крега: «Гамлет — это дух, остальное, что его окружает, — это грубая материя».

106) «Горе от Ума» (1906), «Месяц в деревне» (1909), маленькие Тургеневские пьесы (1912), «Николай Ставрогин» (1913), «Будет Радость» (1916), «Село Степанчиково» (1918).

107) «Мнимый Больной» и «Лекарь поневоле» (1913), «Хозяйка гостиницы» (1914), Пушкинские пьесы («Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери», «Каменный Гость». 1915).

108) «Пеер Гюнт» (1913).

109) «Драма Жизни» (1907, вместе с Малютиным, которому принадлежит декорация третьего акта-ярмарки), «Синяя Птица» (1908), «Miséréré» (1910).

110) «Смерть Пазухина» (1914), «Осенние Скрипки» (1915).

111) Первый спектакль — 5 марта 1912.

112) А. Бенуа. «Художественные письма», см. прим. 105.

113) Ю. Соболев. Назв. соч. стр. 107.

114) Oliver Sayler. «The Russian Theathre under the Revolution». Boston, 1920, стр. 13—30.

115) Первый спектакль — 24 ноября 1900.

116) Первый спектакль — 20 дек. 1906.

117) Николай Эфрос. «В. И. Качалов» П. 1919. стр. 78. (Изд. «Светозар»).

118) «Театр и Искусство», 1903, № 41.

119) Первый спектакль — 24 октября 1905.

120) «Московский Художественный театр», т. II, стр. 19.

121) Лучший специалист по Грибоедову, Н. К. Пиксанов, которому дорого в комедии быто-изображение Грибоедовской Москвы, признает постановку Художественного театра «самым блестящим и талантливым сценическим воссозданием «Горя от Ума» и глубоко сожалеет, что «не издано альбома снимков групповых сцен этой замечательной постановки» (Академическая Библиотека русских писателей. «Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова. Т. II, стр. 358).

122) «Вестник Европы» 1910, кн. V — VII.

123) Первый спектакль — 2 октября 1909.

124) См. прим. 105.

125) Спектакль 23 октября 1914.

126) Речь Станиславского напечатана во французском переводе в «Mercure de France» 1907, № 240. Цит. по брошюре «Синяя Птица. Сборник статей». М. 1908, стр. 49.

127) Там же, стр. 64. «Сидишь в партере, говорит автор, и не веришь самому себе, что на сцене можно показать такие чудеса: кажется, что все эти превращения возможны лишь в мечтах ребенка, когда, утомленный необычайными впечатлениями, он засыпает, и его разыгравшаяся фантазия перемешивает сон с действительностью, жизнь во сне с грезами наяву».

128) Отчет о деятельности за первый год, стр. 40.

129) Илья Александрович Сац скончался 11 октября 1912.

130) «Здесь надо, кроме того, чтобы быть музыкантом, еще уметь забыть, что ты музыкант», — как-то говорил сам Сац известному музыкальному критику Ю. Д. Энгелю («Рус. Вед.» 1912. 12 окт.).

131) Это был первый опыт Саца — писать для Художественн. театра.

132) Письмо от 24 ноября 1899. «Письма А. П. Чехова», т. V, стр. 456.

133) Николай Эфрос. «Вишневый сад в постановке Моск. Худ. Театра». П. 1919, стр. 68. (Изд. «Светозар»).

134) «Московский Художественный театр. Пьесы Чехова». П. 1914.

135) «Артисты Моск. Худ. театра за рубежом», стр. 23 — 24.

136) Речь Вл. И. Немировича-Данченко на собрании в Крюковской санатории (Вырубова и Хрущова) на открытии там «Комнаты Чехова».

137) Альманах «Шиповник», кн. 23, стр. 155.

138) Большие выдержки из этой литературы газетных рецензий даны у А. Измайлова. «Чехов». стр. 405 — 409.

139) «Первой ласточкой, принесшей мне вести о «Чайке», были вы, милая, незабвенная кума», — писал он Т. Л. Щепкиной-Куперник 26-го декабря («Письма А. П. Чехова», т. V, стр. 289).

140) Отвечая на телеграмму, посланную по требованию публики первого спектакля «Чайки», Чехов писал: «Передайте всем: бесконечно и всей душой благодарю... Ваша телеграмма сделала меня здоровым и счастливым».

141) Таковы: драма «Безотцовщина», написанная Чеховым, когда он был гимназистом VII класса, и позднее изорванная им на мелкие кусочки (см. Мих. Чехов, «Антон Чехов и его сюжеты»); большая, четырех-актная мелодрама, написанная Чеховым, когда он был студентом 2-го курса. В пьесе фигурируют конокрады, самосуд над цыганом, какая-то женщина бросается под поезд. Бытовым содержанием этой пьесы было вымирание дворянских гнезд и смена дворянства буржуазией. Чехов очень хотел, чтобы пьеса была сыграна в Малом театре, отнес рукопись М. Н. Ермоловой. Отзыв последней был, повидимому, неблагоприятный. Это и побудило Чехова оставить пьесу под спудом. Даже не было ей придано заглавие. Пьеса долго почиталась уничтоженной автором в рукописи и таким образом безвозвратно утерянной. Однако недавно рукопись — большая тетрадь в 250 страниц, сшитая из 11 тетрадок—была разыскана. Вся она писана собственноручно Чеховым. Рукопись издана отдельною книгой, под названием «Неизданная пьеса Чехова», издательством «Новая Москва». Стоит отметить, что один из главных персонажей этой пьесы носит имя—«Войницев». Напрашивается сближение с Войницким из «Дяди Вани».

142) «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», П. 1911, стр. 60 — 73.

143) «О Чехове. Сборник воспоминаний». М. 1910, стр. 69.

144) Письмо от 12 окт. 1896. «Письма А. П. Чехова», т. IV, стр. 479.

145) «Сборник памяти Комиссаржевской», стр. 64.

146) «Неужели играли Александрийские актеры хуже, чем обыкновенно играют? — спрашивал в своей рецензии И. Ясинский («Бирж. Вед.»), недоумевая по поводу провала «Чайки». «В самом деле надо отдать им справедливость, они были невозможны» (А. Измайлов, назв. соч., стр. 406).

147) Письма А. П. Чехова, т. IV, стр. 483.

148) Письма А. П. Чехова, т. IV, стр. 505.

149) Вскоре после Петербурга «Чайку» поставил в Киеве в своем театре Н. Н. Соловцов (12 ноября 1896. См. «Юбилейный альбом Н. Н. Соловцова». Киев, 1902). Там пьеса имела лучшую судьбу. Судя по отзывам киевской печати, она была хорошо сыграна и публике понравилась. Ср. Ю. Соболев». «Антон Чехов. Забытые страницы». М. 1916, стр. 101.

150) «Московск. Худ. театр. Пьесы А. П. Чехова», стр. 1.

151) «Приступали к работе с благоговением, с трепетом и с большою любовью и верою, но—было страшно. Так недавно бедная Чайка обломала крылья в Петербурге, в первоклассном театре, и вот мы, никакие актеры, в никому неизвестном театре, смело и с верою беремся за пьесу любимого писателя. Приходит сестра Антона Павловича, Марья Павловна, и тревожно спрашивает, что это за отважные люди, решающиеся играть «Чайку» после того, как она доставила столько страданий Чехову,— спрашивает, тревожась за брата» («Артисты Мос. Худ. театра за рубежом», стр. 24).

152) Стенограмма речи Станиславского на 10-летии Худ. театра.

153) Альманах Шиповника, кн. 13, стр. 155.

154) Вс. Мейерхольд («О Театре», стр. 24) указывает точную дату: 11 сент. 1898.

155) «Артисты Моск. Худ. т. за рубежом», стр. 24.

156) Альм. Шиповника, кн. 23, стр. 156.

157) «Артисты Моск. Худ. т. за рубежом», стр. 26.

158) Сбор — 585 р. Полный сбор — 835 р. «Отчет о деятельности за 1-й год», стр. 53.

159) «Моск. Худ. Театр», т. I, изд. 2-е, стр. 51.

160) «Рус. Вед.», 1898, № от 20 дек.

161) Ник. Эфрос. «К. С. Станиславский», стр. 80.

162) Альман. Шиповника, кн. 23, стр. 158 — 159.

163) В интересах объективности отмечаю, что были и иные, очень высокие оценки Станиславского-Тригорина. Такую оценку дал, например, А. И. Урусов («Кн. А. И. Урусов. 1843—1900» М. 1907, т. II, стр. 37). Некоторые дополнения к рецензии — в письме Урусова к Чехову от 5 янв. 1899. «Слово. Сборник второй», М. 1914, стр. 286 — 287).

164) Ср. «Театр молодого века», газ. «Россия».

165) «Слово. Сборник второй», стр. 287.

166) Чехов видел «Чайку» в конце поста 1899 г. Так как сезон уже кончился, и театр не располагал помещением в Каретном ряду, сняли на один вечер, специально для того, чтобы показать автору «Чайку», театр Парадиза на Никитской. Чехов был очень недоволен всем 4-м актом, главным образом—замедленностью темпа. «Чехов, мягкий, деликатный, идет на сцену с часами в руках, бледный серьезный, и очень решительно говорит, что все очень хорошо, но «пьесу мою я прошу кончать третьим актом, четвертый акт не позволю играть...» Он был со многим не согласен, главное с темпом, очень волновался и уверял, что этот акт не из его пьесы». «Артисты Моск. Худ. т. за рубежом», (стр. 27). Я этого спектакля не видел. Вероятно, причиной такого неожиданного эффекта было то, что актеры за несколько недель отвыкли от ролей, что они растерялись в непривычной и неуютной обстановке нового для них театра, и что они «перестарались», стараясь понравиться любимому автору. Конечно, раздражение Чехова быстро улеглось, и очаровательный четвертый акт, лучшая часть спектакля, благополучно остался.

167) «Не верьте, будто плоха Роксанова. Она удивительно мило, вдумчиво, детально ведет три акта, в 4-м она бледнее, но все же очень хороша» — писал 27 янв. 1889 г. А. И. Урусов Чехову. А вообще о спектакле писал в этом письме: «Глубина поэтической атмосферы «Чайки» изумительна» («Слово. Сборник второй», стр. 289).

168) Вс. Мейерхольд, назв. соч., стр. 25.

169) 3 января 1899. «Чайка» игралась в пятый раз. Публика отнеслась к спектаклю особенно восторженно. После первого же акта, по чьему-то предложению из публики, было решено отправить адрес Чехову. Составить его поручили тут же А. И. Урусову, в течение антракта адрес был составлен, и лист с его текстом быстро покрылся многочисленными подписями. В адресе от имени русского общества выражалась надежда, что Чехов «не перестанет дарить отечественную драматическую литературу такими же талантливыми вкладами, как и до сих пор» (Подлинного адреса я не мог разыскать, потому я цитирую так, как содержание его было передано в тогдашней газетной хронике).

170) «Письма А. П. Чехова», т. V, стр. 341 — 342.

171) В протоколе заседания Лит.-Театр. комитета значится: «разочарование в таланте профессора, раздражение на его бесцеремонность не может служить достаточным поводом для преследования его пистолетным выстрелом. У зрителя может даже появиться подозрение, что поступок дяди Вани находится в связи с состоянием похмелья, в котором автор почему-то слишком часто показывает и дядю Ваню, и Астрова» («Юбилейный Чеховский Сборник», стр. 137). Впрочем тогда в московских и петербургских литературных кругах стали говорить, что этот «немотивированный выстрел»—только предлог, только «официальная причина» непринятия Комитетом «Дяди Вани», подлинную же причину нужно искать в фигуре профессора Серебрякова, осмеянного Чеховым. В Серебрякове будто бы узнал себя один московский популярный профессор-историк литературы, вознегодовал, что выставили его на публичное осмеяние, другие за него обиделись. И «Дядя Ваня» был деликатно, под формою «условного одобрения», забракован. В какой мере тут есть правда, в какой—только литературная сплетня, — теперь, через четверть века, разбирать не стоит. А. Измайлов («Чехов. Биографический набросок») склонен думать, что в решении Комитета указанные причины играли несомненную роль.

172) «Моск. Худ. театр. Пьесы Чехова».

173) Альм. Шиповника, кн. 23, стр. 159 — 160.

174) Пьеса игралась до Художественного театра. Так, за год до него «Дядю Ваню» сыграл киевский театр «Соловцова», 19 октября 1898 («Юбилейный альбом Н. Н. Соловцова», стр. 63). Спектакль «прошел превосходно и в смысле ансамбля, и в смысле постановки, но большого успеха у публики не имел, (там же, стр. 73) и выдержал всего три спектакля» (из них один — «утренник»). Играли лучшие силы очень хорошей труппы: Елену Андреевну — В. И. Немирович (сестра Вл. И. Немировича-Данченко, талантливая grande coquette), Астрова — Неделин, Войницкого — Рощин-Инсаров, Серебрякова — Борисов, Соню — Пасхалова.

175) «Моск. Худ. театр», Т. I, изд. 2, стр. 29.

176) Цит. по «Моск. Худ. театр», т. I, 2-е изд., стр. 62 — 63.

177) Альманах «Шиповника», кн. 23, стр. 194.

178) Ср. «Театр и Иск.», 1899, № 443.

179) Другие исполнители: Соня — В. А. Петрова, Марина — Помялова.

180) Спектакль 4 июня 1919 г.

181) «Московский Художественный театр». На Дне". П. 1923. Стр. 11 (из предисловия В. И. Немировича-Данченко — изд. «Светозар»).

182) «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 2.

183) Там же, стр. 8.

184) Там же, стр. 62.

185) «Моск. Худ. Театр. На Дне», стр. 62.

186) Там же, стр. 38.

187) Н. Эфрос. «Три Сестры» в постановке Моск. Худ. театра», П. 1919. Стр. 11. (Изд. «Светозар»).

188) «Письма А. П. Чехова», т. V, стр. 463.

189) «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 67.

190) Там же, стр. 74.

191) Н. Эфрос. «Три Сестры» стр. 40 и сл.

192) Позднее, в письме к О. Л. Книппер из Ниццы, от 20 янв. 1901 г. Чехов несколько подробно комментирует этот бессловесный диалог, объясняет, как его вести: «Вершинин произносит «трам-трам-трам» в виде вопроса, а ты — в виде ответа, и тебе это представляется такой оригинальной штукой, это ты произносишь это «трам-там» с усмешкой. Проговорила «трам-там» — и засмеялась, но не громко, а так, чуть-чуть. Такого лица, как в «Дяде Ване», при этом не надо делать, а моложе и живей. Помни, что ты смешливая, сердитая» (Факсимиле письма у — Н. Эфрос, «Три Сестры», приложение к стр. 48).

193) «Артисты Моск. Худ. театра за рубежом», стр. 29.

194) Н. Эфрос. «Три Сестры». стр. 46.

195) «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 102.

196) «Художественный театр. Пьесы А. П. Чехова», стр. 55.

197) «Под впечатлением Худож. театра», стр. 82 и 81.

198) Как-то А. Ф. Кони рассказал Немировичу-Данченко: несколько дней мучило его, что никак не может вспомнить фамилии одного военного доктора, отличного знакомого. Только через несколько дней вдруг вспомнил: да ведь это — Чебутыкин в изображении Артема! (Н. Эфрос «Три Сестры», стр. 24, прим.).

199) В «Трех Сестрах» исполнители затем менялись больше, чем в других чеховских спектаклях. Вершинина играли еще, но только случайно, Качалов (в петербургских спектаклях, по болезни Станиславского), Лепковский, Леонидов.

200) В год постановки «Трех Сестер», 26 мая 1901 г., О. Л. Книппер вышла замуж за Чехова.

201) Роль Маши — одна из двух в пьесе, которые не имели в дальнейшем других исполнителей (другая—Кулыгина, все время исполнявшаяся только А. Л. Вишневским). В ходе репетиционной работы чуть было не было совершена роковая ошибка: Станиславскому показалось, что роль у Книппер не выходит; Машу отдали Полянской, та стала ее играть условно-трагически. Немирович-Данченко настоял на возвращении роли Книппер.

202) И. Анненский «Книга Отражений», П. 1906, стр. 151.

203) Позднее Ольгу играли Бутова и Германова, удачнейшая исполнительница роли.

204) После Андреевой в последовательном порядке Ирину играли: Литовцева, Барановская Жданова.

205) Случайно играла еще Наташу Мунт.

206) В одном письме Чехова читаем: «Я Мейерхольду писал и убеждал в письме не быть резким в изображении нервного человека... Тонкие душевные движения, присущие интеллигентным людям, и внешним образом надо выражать тонко. Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи. «Письма», т. VI, стр. 3.

207) Ср. Н. Эфрос «В. И. Качалов», стр. 49 — 50.

208) Последующие исполнители — Леонидов, Массалитинов.

209) Еще случайный исполнитель — Адашев.

210) В роли Ферапонта Грибунина заменил Павлов.

211) Другие исполнители: Роде—Берсенев, Федотик—Подгорный, Анфиса—Раевская.

212) В последний раз «Три Сестры» сыграны 4 мая 1919 г.

213) Н. Эфрос. «Вишневый Сад в постановке Худ. театра» П. 1919, стр. 11 (изд. «Светозар»).

214) Там же, стр. 46.

215) «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 331 и 333.

216) Там же, стр. 326.

217) Подробное описание этого чествования — в книге Н. Эфроса «Вишневый Сад» стр. 68 — 75. Мих. П. Чехов говорит: «К этому представлению было приурочено чествование Антона Павловича по случаю исполнившегося 25-летия его литературной деятельности» («Письма Чехова», т. VI, стр. VIII). Но Чехов 19 января 1904 г. писал Ф. Д. Батюшкову: «Первая безделушка в 10 — 15 строк была напечатана в марте или апреле 1880 г. в «Стрекозе»; если быть очень снисходительным и считать началом именно эту безделушку, то и тогда мой юбилей пришлось бы праздновать не раньше, как в 1905 г.» (Там же, стр. 352).

218) «Артисты Моск. Худ. театра за рубежом», стр. 32.

219) «Русь» 1904 г. № от 4 апреля (фельетон А. Амфитеатрова. Про эту рецензию Чехов писал: «прочел два раза, с большим удовольствием», «Письма» т. VI, стр. 371).

220) Позднее Гаева играл также В. В. Лужский. В заграничных спектаклях так наз. Качаловской группы его играл В. И. Качалов.

221) Позднее Лопахина играл Н. О. Массалитинов.

222) Другие исполнители: Епиходов — М. А. Чехов (племянник Ант. Павл.) А. Д. Дикий; Трофимов—Н. А. Подгорный, И. Н. Берсенев; Фирс — П. А. Павлов, Яша — В. В. Готовцев; прохожий—Н. Ф. Балиев, Н. А. Знаменский, А. П. Бондырев.

223) Другие исполнительницы: Аня — Л. М. Коренева, М. А. Жданова; Варя — М. Г. Савицкая, А. И. Попова; Шарлотта — В. Н. Павлова; Дуняша — Л. И, Дмитревская, С. В. Камотина.

224) Другая исполнительница роли Сары — Н. Н. Литовцева.

225) Миниатюры сыграны в первый раз 21 дек. 1904 г., в один спектакль с пьесою П. М. Ярцева «У монастыря».

226) Вполне точный подсчет мне сделать не удалось: для некоторых сезонов число спектаклей нельзя установить, особенно—для последних лет. Среднее число спектаклей за театральный год — 170. Так, за сезон 1906 — 1907 — 166 спектаклей, за сезон 1907 — 1908 — 175 спектаклей и т. д. 25-й сезон не может быть включен в счет, так как драматические спектакли Художественного театра не давались (вся труппа была заграницей). Итак: $170 \times 24 = 4080$.

227) Е. Чириков: «Как я сделался драматургом» («Артисты Моск. Худ. театра за рубежом», стр. 43).

228) Письмо к Вл. И. Немировичу-Данченко (рукопись). Письмо не датировано. По некоторым указаниям письма можно заключить, что оно писано не ранее 1906 г. и не позднее осени 1907 г.

229) Письмо к Вл. И. Немировичу-Данченко (рукопись). Письмо не датировано, относится приблизительно к тому же времени, что и предыдущее.

230) По 1 апреля 1923 — 438 представлений.

231) Письмо к Вл. И. Немировичу-Данченко (рукопись). Письмо не датировано, относится приблизительно к тому же времени, что и цит. в прим. 228. Интересны, как самооценка Л. Андреева-драматурга, последующие строки этого письма: «я — безнадежно и навсегда продолжатель Чеховской формы. Чехов не любил моих рассказов и наверное ненавидел бы мои драмы, а я все-таки его продолжатель..... Пусть он писал о помещичьем вишневом саде, а я буду писать о египетском фараоне Хеопсе—я все же его продолжатель».

232) Первые спектакли: «Катерина Ивановна»—17 дек. 1912 г., «Мысль»—17 марта 1914 г.

233) В Художественном театре «Катерина Ивановна» была встречена недружелюбно, со скептицизмом, близким к резкому раздражению. Об этом имеются многие сообщения в ежедневной прессе («Речь», 1912, № от 20 декабря и др.; в некоторых сообщениях указывается, что против включения этой пьесы в репертуар был и Станиславский, и большинство коллегии театра; энергичным сторонником пьесы и ее принятия был Немирович-Данченко, который и настоял на постановке, хотя и не разубедил других. На первом спектакле «Катерины Ивановны» — явление, в летописи Художественного театра беспримерное,— публика покрыла последний акт пьесы громким шиканьем.

234) «Отчет о деятельности за первый год», стр. 66. Первый спектакль — 2 дек. 1898 г. последний — 11-го того же месяца. «Отчет о деятельности» полагает, «что такой очевидный неуспех объясняется

по всей вероятности тем, что публика была шокирована подробностями драмы», которая представляет «одну из вариаций на тему о душевном состоянии девушки, вышедшей замуж без любви». Причина была не в шокирующих подробностях, но в глубокомысленной пустопорожности этой «вариации».

235) И. Сургучова. Первый спектакль — 14 апр. 1915. Однако некоторые моменты в этом спектакле были не плохи, хорошо сыграны О. Л. Книппер и другими.

236) С этого сезона (1902—1903) Худож. театр перенес свою работу в новое, свое помещение в Камергерском пер., радикально перестроенное по планам архитектора Ф. О. Шехтеля и отделанное в тогда модном стиле «нового искусства» (Раньше в этом помещении последовательно были: театр Корша, здесь проведший два первых своих года, опера С. И. Мамонтова, драм. театр Е. Горевой, театр-варьете Омона).

237) Максимальный по числу поставленных спектаклей, Ибсен по числу представлений своих пьес занимает место довольно скромное, ниже ряда других авторов. Так, «Бранд», первый по числу представлений среди пьес Ибсена, имел их 79, «Штокман» — 69 (Отчет за одиннадцатый год Худ. театра). Остальные семь пьес имели еще меньшее число представлений. Так, «Гедда Габлер» — всего четыре представления («Отчет за первый год»), «Росмерсгольм» — 20 представлений (отчет за десятый год) и т. д.

238) Первый спектакль—19 сент. 1901 г.

239) «Русская мысль», 1900, № 9 (сентябрь). (Перепечатано в издании пьесы в переводе Э. Маттерна. Изд. С. Рассохина. М. 1900). Первый спектакль «эпилога» —28 ноября 1900 г.

240) Немирович-Данченко передает свой разговор с Львом Толстым в Ясной Поляне, по поводу «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» в связи с его статьей в «Русской Мысли», незадолго перед тем прочитанной Толстым. — «А как вы относитесь к «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»? — спросил я у Льва Николаевича.—«Если бы—ответил Лев Николаевич: — Ибсен написал эту пьесу действительно так, как вы о ней рассказываете, то это была бы прекрасная пьеса, но он написал ее не так: зачем так замысловато!» — заключил Толстой». Ю. Соболев, назв. соч., стр. 104.

241) Первый спектакль — 5 марта 1908.

242) «Я не понял и не почувствовал роли (Росмера), — признается Качалов, — остались мне чуждыми, не взволновали, не подожгли фантазии «белые кони Росмерсгольма», ни символы, ни идеи, ни чувства произведения». Н. Эфрос, «В. И. Качалов», стр. 62.

Первый спектакль — 9 ноября 1912.

244) Сыгран впервые в Охотничьем клубе 27 янв. 1898 г., прошел там 12 раз.

245) Поставлена Станиславским в театре Солодовникова, под дирекцией Лентовского, в конце 1896 г.

246) Первый спектакль—18 окт. 1898 г. (первый отчет, впрочем, в двух местах указывает разные даты—18-е (стр. 51) и 19 (стр. 73). Наиболее значительные изменения в составе исполнителей: Магда— вместо Ю. Васильевой, — М. Савицкая, учитель, вместо В. Назарова, — И. Тихомиров, Виттиха, вместо Е. Шиловской,—А. Помялова. «Потонувший Колокол» был сыгран в Художественном театре 12 раз.

247). Последняя генеральная репетиция «Ганнеле» — 27 октября 1898 г. («Отчет о первом годе деятельности», стр. 80). Роль Ганнеле играла М. Роксанова, Ганке — И. Москвин, Плешко — А. Артем, Маттерна — А. Санин, Готтвальда — А. Кошеверов, Призрака смерти — В. Мейерхольд.

248) Телеграмма московского обер-полицмейстера Трепова, предписывающая снять «Ганнеле», была получена во время генеральной репетиции, когда она уже подходила к концу. Поездка к обер-полицмейстеру Станиславского и Немировича выяснила, что он, обер-полицмейстер, не видит в пьесе ничего «соблазнительного», но снятия потребовал московский митрополит. Когда руководители театра по совету Трепова обратились к митрополиту, тот показал им анонимное письмо, писанное явно измененным почерком, сообщающее, что некая вдова имела на одре болезни видение и жаловалась, что «господа нашего Иисуса христа на Художественно-Общедоступном театре позорят». Возражения Станиславского и Немировича-Данченко, что, напротив, Христос тут прославляется, успеха не имели. Митрополит говорил еще об ангелах, танцующих на сцене и т. п. Свидание кончилось ничем. «Моск. Худ. театр», т. I, изд. 2, стр. 22.

В дальнейшей своей жизни Художественный театр имел несколько резких столкновений с властями из за пьес. Так, «Анатэма» Леонида Андреева была снята с репертуара после 37 спектаклей, по настоянию Союза русских людей. Вскоре после появления пьесы на сцене началась кампания про-

тив нее из стана черносотенцев-монархистов. Их орган «Русское Знамя» разразился статьей «Возмутительная пьеса» (№ 236, 1909 г.), которая заканчивалась словами : «Довольно глумлений и издевательств над всем, что близко, мило и свято душе»; в тот же день «Колокол» вопил: «богохульнейшая карикатура этого писателя-богоборца на христианство» (№ 9, 24 окт. 1909 г.). Первый натиск был благополучно выдержан. Но кампания продолжалась. И восторжествовала. Распоряжением министра внутр. дел 9 января 1910 г. «Анатэма» был снят со сцены, сначала в Петербурге, через день — в Москве в Художественном театре.

Чрезвычайных усилий стоило добиться разрешения на постановку «Мещан» Горького. Для испытания их сценической «безвредности» в Петербурге был устроен специальный спектакль в присутствии министров и других высших властей, обставленный всякими мерами предосторожности. Особые меры были приняты и относительно публичных спектаклей, — контролерами при входах поставили переодетых во фраки городовых и т. п. («На Дне» в постановке Худож. театра», вступительный очерк Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 19—21). Свою мысль о постановке Байроновского «Каина» Худож. театр мог осуществить из-за цензурных препятствий лишь много позднее. Для разрешения «Штокмана» потребовалась специальная санкция министерства. «Ивана Мироныча» Чирикова неоднократно просматривали в мин. нар. прос. См. «Материалы по театр. цензуре», изд. Моск. Лит. Худ. кружком (на правах рукописи) 1905 г. Очерк Станиславского и Качалова, стр. 31.

249) Первый спектакль — 16 дек. 1899 г.

250) Е. Чириков. «Как я сделался драматургом» («Артисты Худ. театра за рубежом», стр. 43).

251) Позднее роль Иоганна играл В. И. Качалов, по общему признанию,—максимально в этой роли обаятельный (Я этого исполнения случайно не видел).

252) Первый спектакль — 5 окт. 1898 г.

253) Первый спектакль — 27 окт. 1901 г.

254) Вл. Немирович-Данченко. «Худож. театр заграницей». «Русс. Вед.», 1906, № 283.

255) Л. Гуревич «За сценой Худож. театра», «Речь», 1910, № от 15 мая. Во вступительной части статьи автор подчеркивает, что сообщает лишь «проверенное или полностью почерпнутое из личного общения с руководителями Худож. театра».

256) «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 62.

257) Н. Эфрос «На Дне» в постановке Худож. театра», стр. 16.

258) Там же стр. 38.

259) «Письма А. П. Чехов» т. VI, стр. 86 — 87.

260) Там же, стр. 94.

261) Горький был избран в почетные академики в декабре 1901 г. и исключен из списков, в виду привлечения к дознанию по 1035 ст. Ул. о Нак., весною 1902 г. Реагируя на это, Чехов отказался от звания почетного академика; его письмо президенту Академии, — от 28 авг. 1902, — «Письма» т. VI, стр. 240

262) Первый спектакль «Мещан» в Москве — 25 октября 1902 г.

263) «Письма А. П. Чехова, т. VI, стр. 237.

264) Всех в театре поразило, как неожиданность, и казалось очень рискованным экспериментом— назначение роли старичка Луки Москвину. Чехов советовал дать Артему. Назначение роли барона Качалову очень поразило и смутило Горького: он не мог себе представить, как аристократизм натуры и внешность Качалова могут приспособиться к этому образу из ночлежки.

265) Первый спектакль — 18 дек. 1902 г.

266) 377 представлений.

267) Первый спектакль — 24 окт. 1905 г.

268) «Русс. Слово», 1913, № от 22 сент.

269) Так-же, № от 27 окт. С поддержкою точек зрения М. Горького выступил Д. Тальников. «Совр. Мир», 1913, нояб. книга (ст. «Бесовское навождение»).

270) «Речь», 1913, № от 27 сент.

271) Цитирую по названной в прим. 255 статье Л. Гуревич.

272) Изложению «системы» придана в последнее время автором форма романа, где действующие лица, актеры разных типов — «ремесленника», «представляющие», «переживающие» — и режиссеры ведут большие диалоги на тему о сценической игре, вводят в свои сценические переживания и их характер. Роман озаглавлен «История одной постановки» и должен составить два тома. Из книги о «си-

стеме» в ее первоначальной редакции Станиславский опубликовал лишь несколько отрывков («Культура театра», 1921, №№ 5, и 6, «Теория и Техника сцены») Изложение системы, не полное и не авторизированное Станиславским, было сделано М. А. Чеховым («Горн», 1919, кн, II—III. «О системе Станиславского») «и Вал. Смышляевым»: «Техника обработки сценического зрелища», изд. 2, М. 1922. Упоминания об авторе системы нет; второе издание посвящено «дорогому учителю К. С. Станиславскому).

273) Письмо к Немировичу-Данченко (рукопись) Письмо не датировано.

274) Письмо к Немировичу-Данченко от 6 мая 1913.

275) Первый его рассказ напечатан, в московской газете «Курьер», в 1898 г. «Леонид Андреев. Автобиографич. материалы. «Русская Литература XX века», изд. т-ва «Мир», кн. VI, стр. 242.

276) «Записки Мечтателя», 1922, кн. 5, стр. 20.

277) Первый спектакль — 12 дек. 1907 г. До того «Жизнь Человека» была поставлена, весною этого года, в петербургском театре В. Ф. Комиссаржевской В. Э. Мейерхольдом. А. Блок находил, что тут «атмосфера» Андреева, «тот воздух, который окружал его», «сумели перенести на сцену так, как не сумели этого сделать позже даже в Худож. театре». Вот описание внешности того спектакля: «Жизнь Человека» идет без декораций. Холстами завешены самые стены театра. Серое, дымчатое, одноцветное пространство. Источник света один. Масштабы мебели преувеличины. Облики людей четки, как скульптура. Гримы резко очерчены. «Все как во сне» (Н. Волков. «Мейерхольд» М. 1923. стр. 26 — 27).

278) Первый спектакль «Анатэмы» — 2 окт. 1909 г. Упоминаемая публичная беседа — 11 дек. того же года. О снятии «Анатэмы» со сцены — см. прим. 248.

279) Ю. Соболев. «В. И. Немирович-Данченко», стр. 88.

280) Письмо от 21 дек. 1912.

281) Первый спектакль — 17 март. 1914.

282) Письма Немировичу-Данченко, от 16 янв. 1914.

284) Письма Немировичу-Данченко, от 28 дек. 1914 г. Андреев оговаривается: «Конечно, это не вы (т. е. Н.-Д.) лично, а что то или кто то, кого назвать или определить я точно не сумею».

285) Письмо от 20 мая 1914.

286) М. А. Бекетова. «Александр Блок». II. 1922, стр. 232.

287) Там же стр. 201.

288) Первые беседы о «Розе и Кресте» в Худож. театре происходили в середине декабря. Первая беседа с участием А. А. Блока, как занесено в «Дневник репетиций», ведущийся в театре, — 29 марта 1916 г. Блок присутствовал на этих беседах, предваряющих начало репетиций на сцене, восемь раз.

289) Бекетова, назв. соч., стр. 205.

290) Там же, стр. 282.

291) Первый спектакль — 4 апр. 1920 г.

292) Последнее упоминание о работе над «Розой и Крестом» в «Дневнике репетиций» относится к 13 дек. 1917, причем к этому дню относится запись о придуманном Станиславским способе дать на сцене сад, и имеется карандашный чертеж Станиславского. После этого в «Дневнике» следов продолжения работы нет.

293) Л. Гуревич, назв. ст., «Речь», 1910, № от. 15 мая.

294) Работа над «Волками и Овцами» была начата театром в Петербурге, в мае 1915 г. Тогда же были розданы роли. Как значится в «Дневнике репетиций», распределение ролей было такое: Мурзавецкая — Бутова (в виду ее болезни вскоре роль передана Муратовой), Мурзавецкий — Москвин, Глафира — Гзовская, Кунавина — Книппер, Анфиса — Успенская, Лыняев — Станиславский, Беркутов — Леонидов, Чугунов — Грибунин, Павлин — Лужский, Горецкий — Готовцев. В качестве режиссеров работали над спектаклем Немирович-Данченко, Станиславский, Лужский, который и руководил текущею репетиционною работою. Художником был приглашен Кустодиев. Над пьесой работали долго, истратили на нее, считая с беседами, которые велись в Петербурге (три), — 32 репетиции. В последний раз «Дневник репетиций» упоминает о «Волках и Овцах» под 25 ноября 1915 г. Очевидно, на этом работа прервалась и уже не возобновлялась. Вывести по «Дневнику репетиций», что́ было готово, нельзя, так как работа велась по отрывкам, сценам из разных актов комедии. Эскизы декораций и костюмов были сделаны Б. Кустодиевым (экспонированы на выставке в память столетия рождения Островского театральным музеем имени Алексея Бахрушина. См. Каталог выставки стр. 68). Работа над комедиею «Сердце не камень» относится к ранней поре Художественного театра. Роль Веры Филипповны готовила Савицкая, Эраста — Кашеверов. Режиссировал

Станиславский, тогда еще весь во власти мейнингенства, которое и отражалось очень заметно на его режиссерском плане постановки. Вкрапливались всякие внешне занимательные подробности, стилю Островского чуждые. Режиссеру казалось, к примеру, занимательным «оживляющим» действие — ввести в сцене объяснения Веры Филипповны с Эрастом у монастырской стены фонарщика, зажигающего фонари, и т. п.

295) Около 1910 г. Катериной была намечена и уже готовила роль Германова. Но к общим репетициям на сцене, повидимому, не приступали; по крайней мере в «Дневнике репетиций» указания на это я не нашел.

296) Исполнителем роли Несчастливцева намечался Качалов. Позднее, летом 1922 г., вне Художественного театра, он сыграл несколько сцен из «Леса» (из 2-го и 3-го актов).

297) «Программы моск. госуд. акад. театров», вып. 6, апр. 1923, стр. 16.

298) Первый спектакль — 10 март. 1910 г.

299) В изображении репертуара Художественного театра следовало бы, может быть указать и на неосуществленные репертуарные предположения и начинания. Но могу сделать это лишь самым кратким образом. Так, театр долго собирался и уже начал готовиться к постановке пьесы Льва Толстого «И свет во тьме светит»: были распределены роли, велись беседы, делались подготовления. Была начата работа и по постановке другой пьесы Л. Толстого—«Плоды Просвещения». Репетировать начали, как видно по журналу репетиций, — 12-го октября 1921 г., продолжали репетиции до последних чисел мая 1922 г., когда прекратили, из за сборов в заграничную долгую поездку. Считая предварительные беседы и частичные актерские работы, репетиций было, согласно журналу, громадное даже для этого театра количество,—155. Работу, в качестве режиссера, вел Станиславский. В первоначальных беседах о постановке принимал участие Вахтангов. Художником был привлечен Ю. П. Анненков, затем, вместо него, — И. Н. Нивинский, который и изготовил все макеты для декораций. Проработаны были три первых акта комедии и вчерне готовы, четвертый — только начат. Роли были распределены так: Звездинцев—Станиславский, Звездинцева—Лилина (и Бирман), Бетси—Коренева, Вова—Гейрот, Сахатов—Вишневский, Федор Иванович—Грибунин, Яков—Булгаков, старый повар, Леонидов, кухарка—Зуева, Таня—Корнакова, 1 мужик—Москвин (и Баталов), 2 мужик—Бондырев, 3 мужик—Чехов и (Михайлов). В режиссуре участвовал, вместе со Станиславским, Москвин.

Велась репетиционная работа над драмою Рабиндраната Тагора «Король мертвого покоя», и результаты были частично использованы (вне Художественного театра. В главной роли — Германова; большое участие в постановке принимала Бутова). О «Розе и Кресте» и «Волках и Овцах», двух наиболее подготовленных из числа неосуществленных окончательнно спектаклях, — речь была уже выше.

300) «Я смотрю на другие театры. Большие, хорошего тона; есть в них прекрасные традиции, исключительная по высоте духа работа. Они—прекрасные театры. Мы может быть хуже. Но нет у них той тайны, которая заставляет нас с нежностью и благоговением произносить это слово: «наш театр». «Мы можем друг с другом спорить, гневаться, наносить и получать неотразимые обиды, но никогда, никогда не перейдем мы черты этой взаимной гордости, большого достоинства». М. Германова «Наш театр» («Артисты Худ. театра за рубежом», стр. 12).

301) «Люди сцены Худож. театра» «знали, что на сцене нужно чувствовать друг друга и прятать свое актерское самолюбие в глубокий карман, приносить себя в жертву, именно в жертву, целому художественному произведению — спектаклю», Ф. Комиссаржевский: «Творчество актера и теория Станиславского», стр. 119.

302) В. Варварин (В. Розанов). «В театральном мире», Рус. Сл. 1910 г.

303) Альманах Шиповника, кн. 22, стр. 278.

304) Стенограмма речи на 10-летии Худ. театра.

305) Н. Эфрос. «В. И. Качалов», стр. 65.

306) Впрочем, однажды Художественный театр задумал-было играть «Коварство и любовь» (кажется, с Качаловым-Фердинандом), и был заказан перевод этой Шиллеровской пьесы. Но это предположение скоро было оставлено. К работе не приступали.

307) Такой характер и значение исполнения Качаловым роли Анатэмы особенно подчеркнул В. Сахновский («Художественный театр и романтизм на сцене. Открытое письмо Станиславскому») «Качалов построил свою роль чисто романтически». «Мне кажется, поднялся такой бунт самого искусства на вашу театральную традицию в двух ролях В. И. Качалова. Один это образ Анатэмы и другой Набоб

Пер Баст. И в той, и другой роли артист, столь определяющий Художественный театр и столь определяемый им, был совершенно вне ваших заветов» (стр. 23 и 22).

308) Я был у Москвина в уборной и беседовал с ним в один из последних спектаклей за май 1922 г. «Я каждый раз волнуюсь, играя Федора, так же как 15—20 лет назад; не знаю, как это доходит,—но чувствую я так же свежо, как в первые спектакли; оттого мне не надоедает играть Федора. Иногда иду на спектакль неохотно, через силу; начну гримироваться—все это сразу слетает с меня, и душе опять живые чувства». Вот его точное признание.

309) Сергей Волконский. «Художественные отклики», стр. 62. В остальном его характеристика игры Москвина в этой роли значительно расходится с моею.

310) «Моск. Вед.» 1898 г. № от 19 октября.

311) Первый спектакль — 19 сент. 1901 г.

312) «Ирина, по-моему, великолепна,—писал он 8 окт. 1898 г. Суворину,—Голос, благородство задушевность,—так хорошо, что даже в горле чешется». «Письма», т. V, стр. 229.

313) «Московский Художественный театр. На Дне», стр. 102.

314) Н. Эфрос. «В. И. Качалов», стр. 77.

315) Первый спектакль—13 дек. 1911 г.

316) «Новая Жизнь», 1912, № 45, (ст. Л. Б. Гуревич).

317) Н. Эфрос, назв. соч. стр. 86—87.

318) Кажется, он скоро отошел от сцены. Скончался в Москве, в декабре 1918 г.

319) «Этот внушительный контраст между внешностью и содержанием как нельзя лучше освещает в вашем сознании значение и мысль Пищика, как «последнего из могикан» исчезающего с родных полей типа беспечального российского дворянства». Н. Николаев «Эфемериды», стр. 147.

320) Первый спектакль — 28 янв. 1905.

321) Первый спектакль — 3 февр. 1914.

322) Скончалась 10-го апреля 1921 г.

323) Ср. П. Морозов. «Праздник искусства» «Образование» 1902, апрель.

324) Первый спектакль (двойной, занявший два вечера подряд) 12 и 13 окт. 1910.

325) «Одес. Нов.» 1913, («Карамазовы». К спектаклям Худ. Театра»).

326) Около того же приблизительно времени Худ. театр увлекался мыслью об инсценировке еще одного крупного романа — «Обрыва» Гончарова, серьезно об этом думал. Мысль была отложена потому, что театр не был уверен и здоровье Бутовой, а лишь ее он представлял себе исполнительницей роли бабушки. В планах инсценировок романов разновременно фигурировали еще «Дон-Кихот» (Станиславского увлекало сыграть Дон-Кихота), «Записки Пикквикского Клуба». Все эти предположения осуществлены не были. Инсценирование эпических по форме произведений ограничилось в Худ. театре двумя романами и одной повестью Достоевского, да еще несколькими маленькими рассказами Чехова.

327) Ю. Соболев, Назв. соч., стр. 107.

328) Чтец участвовал лишь в первой половине первого вечера «Карамазовых». К восьмой картине, после второго антракта, ниша чтеца осталась пустою—его вмешательство было уже ненужным («Речь» 1910, № от 16 окт.).

329) «Одесс. Нов.», назв. ст.

330) Сергей Волконский. «Человек на сцене», стр. 74.

331) Андрей Шемшурин. «Почему он не художественный», М. 1903 г.

332) «Меня лично, заявляет С. Волконский,—она (сцена в Мокром) разубедила в давнишнем сомнении относительно «актерских» способностей Художественного театра и совершенно вылечила от предубеждений против его исключительного «выезжания» на обстановке». Назв. соч. стр. 74.

333) Первый спектакль — 17 марта 1914.

334) Впрочем, на публику первого представления именно этот момент произвел, повидимому, наибольшее впечатление: в разрез с обычаями зрительного зала Художественного театра, публика зааплодировала среди действия.

335) «Культура театра» 1922, № 1, стр. 52.

336) Н. Эфрос. «В. И. Качалов» стр. 95.

337) Подробное описание спектакля по картинам, нечто вроде «стенограммы» спектакля, дал П. М. Ярцев («Речь», 1910, № от 23 октября). Это — один из немногих у нас опытов замены импрессио-

нистской театральной рецензии, передающей впечатления пишущего, рецензиею описательной. Тот же Ярцев позднее произвел подобное же описание и второго спектакля Достоевского в Худож. театре: «Бесы» («Речь», 1913, № от 29 октября).

338) Первый спектакль 3 февр. 1916 г.

339) Сын выдающегося актера Малого театра Ф. П. Горева; скончался совсем юношею, 10 февр. 1912.

340) «Слово», 1908, № 671 (от Л. Гуревич).

341) Погиб, упав в люк во время спектакля в Введенском рабочем театре, 23 ноября 1921 г.

342) «Речь», 1912, № от 23 авг.

343) «Программы», 1923, вып. 5, (ст. Вал. Смышляева). Скончался 17 дек. 1916 г.

344) Стенограмма речи Немировича-Данченко на 10-летии Первой Студии.

345) «Очерк 10-летия 1-ой студии М. Х. А. Т.», стр. 8.

346) Первый спектакль — 15 окт. 1913 г.

347) В древне-еврейской студии «Габима».

348) Первый спектакль — 24 нояб. (7 декаб.) 1914 г.

349) Н. Эфрос «Студия Моск. Худ. театра «Сверчок на печи» П. 1918, стр. 7 — 8.

350) Скончался 29 мая 1922 г. Н. Волков. «Вахтангов». М. 1922.

351) Печален был конец его жизни. Он перенес тяжкую болезнь. Следы ее остались. Болезненная тоска обострилась сознанием беспомощности инвалида и терзающею мыслью о детях, которые были заграницей и от которых он оказался отрезанным. Долгое время не имел он от них никаких вестей, мучился неизвестностью. Все это разрушило в нем равновесие. Стахович не выдержал всей этой душевной муки и покончил с собою, 11-го марта 1919 г.

352) Спектакль 26 марта 1914 г. (в Охотничьем клубе).

353) «Рус. Вед», 1906. № 283, 289.

354) Alfred Kerr, Gesammelte Schriften. B. 1917, т. V («Das Mimenreich») стр. 224.

355) Там же, стр. 234 и 235.

356) Режиссерами группы были Н. О. Массалитинов и Н. Н. Литовцева; представителем группы, администрировавшим дело, — И. Н. Берсенев.

357) В состав группы были включены известная актриса Малого театра В. Н. Пашенная, оставшиеся за рубежом — Тарасова и Болеславский.

358) Летом этого же года совершила поездку заграницу на 2 месяца Первая студия, начавшая с Риги и Ревеля, затем игравшая в Берлине, Праге (Репертуар поездки: «Сверчок на печи», «Эрик XIV», «Гибель Надежды», «Потоп» и «12-ая ночь»).

359) «Программы», янв. 1923, вып. 2 — 3, стр. 52. Несмотря на самый шумный успех и такую же прессу, материальный успех парижских спектаклей Художественного театра был лишь средний, полные сборы были редки. Эта часть поездки дала дефицит, на покрытие которого пошел заработок театра за две первые недели в Нью-Йорке.

360) «Программы», апрель 1923, вып. 6, стр. 31. Джон Барримор считается лучшим актером Амер. Соедин. Штатов.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

(КНИГИ)

Абрамович, Н. «Сказка о голом короле» (постановка «Анатэмы» в Художественном театре) М. 1910.

Bessonoff, N. «Das Moskauer Künstlertheater». Berl., 1922. (Изд. «Светозар» Петербург — Берлин).

Бибиков, И. «Юлий Цезарь в истории и на сцене в постановке Московского Художественного театра». М. 1904 (69 стр.).

Беляев, Ю. «Актеры и пьесы». П. 19.

Волконский, С. «Человек на сцене». П. 1912 (182 стр.).

Волконский, С. «Художественные Отклики». П. 1912 (221 стр.).

Волькенштейн, В. «Станиславский». М. 1922 (90 стр.).

В—ская, В. «О Качалове». М. 1916 (198 стр.).

Гурский, В. «Ревизор Станиславского и... Гоголя» М. 1922 (20 стр.).

Дризен, Н. «Сорок лет театра» П. (год не указан, 198 ст.).

Cahan, A. «The Moscow Art-Theatre», Chicago, 1923 (на еврейском языке),

Kerr, Alfred. «Gesammelte Schriften». т. V (Das Mimenreich). Berl. 1917 (535 стр.).

Комиссаржевский, Ф. «Творчество актера и теория Станиславского». П. (Год не указан) (120 стр.).

Кугель, А. «Утверждение театра» М. (год не указан) (120 стр.).

Лапшин, И. «Художественное творчество». П. 1922. (ст. «О перевоплощении в художественном творчестве»).

Линч Джемс, и Глаголь С. «Под впечатлением Художественного театра». М. 1902 (110 стр.).

Мейерхольд, В. «О театре» П. 1913 (205 стр.).

Николаев, Н. «Эфемериды». Киев, 1912 (537 стр.).

Познер, Т. «Символы Вишневого Сада». М. 1906. (46 стр.).

Попов, Н. «Станиславский». М. — К. 1910 (20 стр.).

Прыгунов, М. «Русская сцена за последние 40 лет». Каз. 1921 (указатель библиографии).

Ruché, Jacques. «L'art théâtral moderne». Paris 1910 (76 стр.).

Сахновский, В. «Художественный театр и романтизм» М. 1917 (80 стр.).

Соболев, Ю. «Вл. И. Немирович-Данченко». М. 1918 г. (147 стр.). (Изд. «Светозар», ред. А. М. Бродского).

Sayler, Oliver. «The Russian Theatre under the Revolution». Boston 1920. (261 стр.).

Ф—н, Я. «Генрик Ибсен» (Постановка на сцене Московского Художественного театра) М. 1901.

Шебуев, Н. «Братья Карамазовы» (на сцене Художественного театра). М. (год не указан) (36 стр.).

Шемшурин, А. «Почему он не художественный» М. 1903 (89 ст.).

Шемшурин, А. «О. В. Гзовская». М. 1909 (143 стр.).

Эфрос, Н. «Первая Студия Московск. Художественного театра» — «Сверчок на печи» П. 1918 (86 стр.). Изд. «Светозар», под ред. А. М. Бродского.

Эфрос, Н. «К. С. Станиславский» П. 1918 (128 стр.) в том же издании.

Эфрос, Н. «В. И. Качалов». П. 1919. (102 стр.) в том же издании

Эфрос, Н. «Московский Художественный театр». — «Три Сестры». П. 1919 (74 стр.) в том же издании.

Эфрос, Н. «Московский Художественный театр» — «Вишневый сад». П. 1919 (93 стр.) в том же издании.

Эфрос, Н. «Московский Художественный театр» — «На Дне» П. 1923 (114 стр.) в том же издании.

Эфрос, Н. «Московский Художественный театр». Пьесы А. П. Чехова. Альбом «Солнца России», под ред. А. М. Бродского. П. 1914 (без пагинации).

«Московский Художественный театр» Изд. журн. «Рампа и Жизнь» т. I (М. 1913 стр. 108) и II (М. 1914, стр. 129).

Яблоновский, С. «О театре». М. 1909.

«Книга о театре» Изд. «Шиповника». П.

«Кризис театра» Сборник статей. М. 1908. (185 стр.).

«В спорах о театре»

«Синяя птица» Сборник статей. М. 1908. (97 стр.).

«Художественный Общедоступный театр» (без имени автора) М. 1901 (16 стр.).

«Шиповник» Альманахи. Кн. 22 (Леонид Андреев. «Письма о театре») П. 1914.

«Шиповник» Альманахи. Кн. 23 («Из воспоминаний об А. П. Чехове в Художественном театре». Собрал Л. А. Суллержицкий).

«Труды Первого всероссийского съезда режиссеров» 1908 г. М. 1909 (104 стр.).

Письма А. П. Чехова, тт. V и VI.

«Артисты Московского Художественного театра за рубежом». Прага 1922 (62 стр.).

«The Moscow Art Theatre» with introduction by Oliver M. Sayler 1923. (44 стр.).

«The Russian Plagers in America. The Moscow Art-Theatre». №—J., 1923.

Станиславский, К. С. «Художественный театр. Начало сезона» («Русский Артист», 1907 № 9, 12, 13; 1908, № I, II).

Станиславский К. С. «О ремесле» («Культура Театра», 1921 № 5 и 6).

Немирович-Данченко, Вл. И. «Эпилог» Ибсена. («Русс. Мысль»).

Немирович-Данченко, Вл. И.; Эфрос, Н. «Горе от ума в Московском Художественном театре», под ред. А. М. Бродского. «Госиздат», П. 1923.

Немирович-Данченко, Вл. И. «Памяти Н. С. Бутовой» («Культура Театра», 1921, № 1).

Немирович-Данченко, Вл. И. «Тайны сценического обаяния Гоголя» («Ежегод. имп. театров» 1908.).

«Художественно-Общедоступный театр. Отчет о деятельности за 1-ый год». М. 1899 (100 стр.).

Обложка и орнаментация всей книги работы художника С. В. Чехонина

Эскизы костюмов к «Мнимому Больному» (Мольера) и к «Хозяйке Гостиницы» (Гольдони) работы художника А. Н. Бенуа

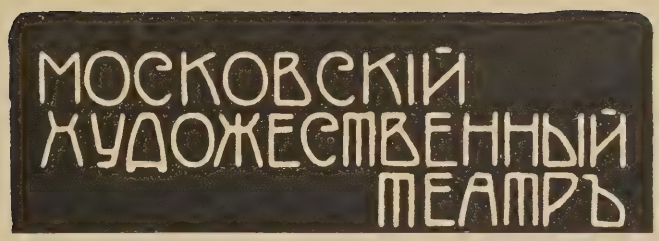
Эскизы костюмов к «Ревизору» (Гоголь) работы художника К. Ф. Юона

Эскизы декораций к «Месяцу в деревне» (Тургенева) «Бесам» (Достоевского) и эскиз костюма «Софьи» к «Горе от ума» (Грибоедов) работы художника М. В. Добужинского

Эскиз декорации к «Жизни человека» (Л. Андреева) работы художника Егорова

Эскиз костюма к «Пеер Гюнту» (Ибсен) работы художника Н. К. Рериха

Все фотографии (1914—1923) работы художника светописи М. А. Сахарова (Москва)



ОПЕЧАТКИ

Стран.	*Напечатано:*	*Следует читать:*
86	«воин»	А. Загаров—«воин»
104	«Г. Д»	«Г. N.»
107	Ибсен «Бранд»	Ибсен «Бранд» 1907 г
111	Метерлинк «Синяя птица»	Метерлинк «Синяя птица» 1908 г
145	«Мария Андреевна»	«Анна Андреевна»
159	«У царских врат»	«У врат царства»

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 052634281